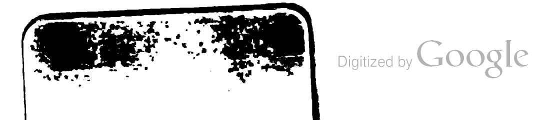

TAYLOR INSTITUTION
DOMI MINA
NUS TIO
ILLU MEA



COURS
DE LITTÉRATURE
DRAMATIQUE.

III.

DE L'IMPRIMERIE DE J.-B. IMBERT,
RUE DE LA VIEILLE-MONNAIE, N° 12.

COURS DE LITTÉRATURE DRAMATIQUE,

OU

RECUEIL PAR ORDRE DE MATIÈRES

DES FEUILLETONS DE GEOFFROY,

PRÉCÉDÉ D'UNE NOTICE HISTORIQUE SUR SA VIE.

> Fata canit, foliisque notas et nomina mandat;
> ....
> Illa manent immota locis..............
>
> VIRG. ÆN. LIB. III.

TOME TROISIÈME.

PARIS.

PIERRE BLANCHARD, LIBRAIRE,

GALERIE MONTESQUIEU, N° 1, AU PREMIER.

1819.

COURS
DE LITTÉRATURE DRAMATIQUE.

THÉATRE FRANÇAIS.

VOLTAIRE.

ŒDIPE.

La littérature n'offre point d'exemple d'une entrée aussi brillante que celle de Voltaire dans la carrière dramatique ; c'est dommage qu'une course de trente ans ne l'ait pas conduit au delà du premier pas qu'il fit dans *OEdipe*. Comme lui, Racine n'avait que vingt-un ans quand il donna les *Frères ennemis*; mais *OEdipe* est aussi supérieur aux *Frères ennemis* que Racine lui-même est supérieur à Voltaire. « Quelques personnes ont écrit, » dit Laharpe, que cette pièce était la meilleure qu'il » eût faite; mais on peut être persuadé que c'est moins » pour exalter cet ouvrage, que pour rabaisser ceux » qu'il a faits depuis. » Pourquoi Laharpe, qui ne peut se dissimuler à lui-même que *Warwick* ne soit tout à la fois son coup d'essai et son chef-d'œuvre, serait-il fâché d'avoir au moins ce trait de ressemblance avec Voltaire? Si on veut se donner la peine d'établir une comparaison régulière et motivée entre *OEdipe* et les autres tragédies fameuses du même auteur, on trouvera que c'est réellement celle qui est la mieux versifiée, la plus sage, la mieux conduite; elle offre moins de défauts et un plus grand nombre de véritables beautés. Il ne faut pas se

laisser séduire par de vains coups de théâtre, par des situations forcées et romanesques, par le fracas et le charlatanisme de la scène; il faut consulter l'art de la poésie et non l'artifice du poëte. S'il était vrai, comme Laharpe ne craint pas de l'affirmer avec une légèreté peu digne d'un littérateur, que l'*OEdipe* de Voltaire est supérieur à celui de Sophocle, la prééminence de cet ouvrage pourrait-elle être encore douteuse? Comment le même critique peut-il mépriser assez Sophocle, pour décider qu'une pièce supérieure au chef-d'œuvre du théâtre grec, n'est point au nombre des chefs-d'œuvre de son auteur? Que le professeur du Lycée s'accorde un peu plus avec lui-même; certainement, ou Voltaire, dans son *OEdipe*, n'a pas surpassé Sophocle, ou cet *OEdipe* doit être au premier rang de ses productions dramatiques. Ce dont *on peut être bien persuadé*, c'est qu'aujourd'hui l'*OEdipe* est la tragédie de Voltaire qu'on écoute avec le plus d'intérêt, et que l'on applaudit davantage : mon habitude des spectacles m'a mis à portée de vérifier le fait. J'ai dernièrement assisté à une représentation de *Mérope*, qu'on regarde comme le chef-d'œuvre de Voltaire; il s'en faut beaucoup qu'elle ait produit le même effet qu'*OEdipe*.

Cette pièce est une des plus propres à faire connaître la différence de notre théâtre et de celui des Grecs : à peine Voltaire a-t-il trouvé dans Sophocle de quoi faire deux actes; il a été obligé de coudre à la tragédie grecque une autre tragédie de sa façon, qui n'est pas, à beaucoup près, de la même force : les anciens auraient trop beau jeu, si l'on jugeait de leur supériorité sur les modernes, par l'intervalle qui sépare l'épisode misérable de Philoctète, imaginé par Voltaire, et les traits admirables que Sophocle lui a fournis.

Ce qui fonde la préférence que Laharpe accorde à Vol-

taire, dans les endroits même où il n'est qu'imitateur, c'est ce brillant des pensées et du style, ces lieux communs ambitieux, ces tirades que le jeune Voltaire appliqua comme une broderie de clinquant sur le riche fonds de Sophocle; c'est surtout dans la scène de la double confidence entre OEdipe et Jocaste, que la magie du coloris de Voltaire fascine les yeux du grave Aristarque, au point de déconcerter tous ses principes littéraires. Cette admirable simplicité, si précieuse pour Fénélon, n'est pour Laharpe qu'une malheureuse nudité, une sécheresse honteuse; il oppose avec complaisance à la sagesse et au naturel du poëte grec, les jeunes amplifications de son écolier. Il n'a pas voulu considérer que la situation n'admet pas des ornemens si gais; qu'OEdipe et Jocaste, dans un moment aussi terrible, n'ont pas le loisir de faire des descriptions étudiées et des phrases poétiques. OEdipe vient d'être publiquement accusé par le grand-prêtre d'être le meurtrier de Laïus: Jocaste tremble de se voir unie à l'assassin de son premier époux, à un scélérat maudit des dieux et des hommes; tous deux, je le demande, ne doivent-ils pas aller au fait, et chercher à s'éclaircir dans un épanchement mutuel? Est-ce là le moment de faire un ridicule étalage des couleurs de la poésie? Que dirait-on d'un homme qui, rentrant chez lui tout en désordre, poursuivi par des brigands, s'amuserait à raconter à sa femme, dans le style le plus épique et le plus fleuri, tous les détails les plus minutieux de cette cruelle aventure? Sophocle aussi savait faire de beaux vers; il savait composer des descriptions, des tirades pathétiques: l'*Ajax*, l'*Electre*, le *Philoctète*, sont pleins de morceaux sublimes; mais il n'a pas cru qu'un mari et sa femme, qui se font frémir par des confidences d'où dépend leur sort, dussent parler en rhéteurs et en poëtes. *Non erat*

hic locus. Les belles tirades et les sentences de Voltaire, dans cette scène, sont des défauts brillans tant qu'on voudra, mais toujours des défauts; je ne contesterai point à Voltaire ce genre de supériorité sur Sophocle. (23 *prairial an* 10.)

— L'auteur nous apprend lui-même qu'il avait d'abord composé cette tragédie *presque sans amour;* et sur cet article, on peut le croire; mais il assure aussi qu'il était alors *plein de la lecture des anciens, et des leçons du P. Porée.* Quant aux *leçons du P. Porée*, je n'en doute pas; Voltaire fut certainement un excellent écolier, un écolier rare : pour *la lecture des anciens*, cela mérite explication. Si, par les anciens, il désigne seulement ses livres de classe, il est constant qu'il les entendait et les expliquait mieux qu'aucun de ses condisciples : s'il a dessein de nous persuader qu'au sortir du collége il lisait les poëtes grecs à livre ouvert, c'est une gasconnade poétique dont il faut beaucoup rabattre : il est plus que probable que Sophocle était pour lui du *haut allemand*, et qu'il composa son *OEdipe* sur la traduction de Dacier. Voltaire ne savait point le grec, et savait médiocrement le latin, comme tous les jeunes gens qui se hâtent, au sortir du collége, de se jeter dans le métier d'auteur : Racine, au contraire, était très-savant dans ces deux langues; et quand la différence de leur éducation et de leur caractère ne confirmerait pas cette assertion, il suffit de les entendre tous les deux parler des anciens pour juger que Racine les aime et les connaît à fond, tandis que Voltaire s'en moque ou n'en parle que par ouï-dire.

Dix ans après la première représentation d'*OEdipe*, Voltaire, âgé de trente-cinq ans, envoya au P. Porée, son ancien maître, un exemplaire de cette pièce, où *j'ai eu soin*, dit-il, *d'effacer autant que j'ai pu les couleurs*

fades d'un amour déplacé que j'avais mêlées, malgré moi, aux traits mâles et terribles que ce sujet exige. Il s'agit sans doute de ce premier *OEdipe*, *presque sans amour*, et refusé par les comédiens; c'était celui-là qu'il envoyait, comme beaucoup plus édifiant, aux jésuites, aux jansénistes, et à tous les gens d'église : il réservait pour le beau monde et pour la bonne compagnie la passion touchante d'une espèce de dom Quichotte avec une vieille Dulcinée qui a un fils majeur, et qui depuis long-temps est grand'mère. Il me semble cependant que le P. Porée et les gens d'église auraient encore préféré les fades amours de Philoctète aux sarcasmes virulens du poëte contre les prêtres. Je ne sais s'il avait aussi *effacé les couleurs* un peu trop vives de cette philosophie anti sacerdotale, qui commençaient à jeter un grand éclat, et dont les jésuites comme les jansénistes ne devaient pas être très-flattés.

Au reste, cette lettre de Voltaire au P. Porée, est vraiment une lettre d'écolier qui fait l'hypocrite. Il a le ton doux, mielleux et benin; il condamne les excès où la vanité entraîne les gens de lettres, qui *sont,* dit-il, *plus mordans que des avocats*, *et plus emportés que des jansénistes*; petit trait de flatterie pour le P. Porée, auquel il croyait faire sa cour en se moquant des jansénistes. S'il eût écrit à Nicole ou bien au grand Arnaud, il n'aurait pas manqué de dire que les gens de lettres étaient aussi ambitieux et aussi intrigans que les jésuites. « Les lettres humaines, continue-t-il, avec une can- » deur et une charité tout à fait touchante, les lettres » humaines sont devenues très-inhumaines; on injurie, » on cabale, on calomnie; il est plaisant qu'il soit per- » mis de dire aux gens, par écrit, ce qu'on n'oserait » pas leur dire en face. » Quelle bonté d'âme! quelle noblesse! quelle générosité! L'homme qui parle ainsi

n'a sans doute jamais injurié ni calomnié personne ; il n'a jamais souillé sa plume par des satires grossières et cyniques. Les philosophes reprochaient aux prédicateurs de ne pas pratiquer la doctrine de l'évangile : on voit combien ils étaient eux-mêmes fidèles observateurs de leurs principes. Voltaire prêchant contre la cabale et les querelles littéraires ! C'est Gracchus prêchant contre les factions populaires :

Quis tulerit Gracchos de seditione querentes. (JUVÉNAL.)

Il n'est point *plaisant* qu'il soit permis de dire aux gens, par écrit, ce qu'on n'oserait leur dire en face. D'abord il n'est jamais permis de calomnier les gens, ni même d'en médire, soit par écrit, soit en leur présence : quant à la censure littéraire, ce n'est point aux auteurs qu'elle s'adresse, mais au public. Le critique ne dira point en face à un poëte : « Vous avez fait une mauvaise » tragédie, » à moins que ce ne soit son ami, parce que dans la société c'est à l'homme et non pas au poëte qu'on parle ; mais il fera part au public de son opinion sur cette tragédie, parce que tout écrivain doit au public la vérité, et qu'il est de l'intérêt des arts que chacun en puisse dire librement son avis sans blesser la politesse due en particulier à chaque artiste. Il n'y a donc rien à cela de *plaisant* ; et quand on voit ainsi la plaisanterie où elle n'est pas, souvent on ne le voit pas où elle est. Voltaire, par exemple, ne voyait pas combien c'était un spectacle comique, qu'un jeune poëte, très-caustique et très-vindicatif, faisant ainsi la *chattemitte* et le *bon apôtre*, pour tromper un vieux jésuite.

Cette parade d'humanité littéraire est terminée par des complimens et des solécismes qui les détruisent : « Vous » m'avez appris, mon cher père, à fuir ces bassesses, et *à sa-* » *voir vivre comme à savoir écrire.* » N'est-il pas étonnant

qu'un écolier, écrivant à son maître, soigne si peu son style, et fasse des fautes de grammaire aussi lourdes? On ne dit point *apprendre à savoir vivre*, *à savoir écrire* : *apprendre à savoir* est une locution barbare; on apprend *pour savoir*, et non pas *à savoir*. Le P. Porée ne lui avait pas appris à bien écrire, s'il lui avait appris à s'exprimer ainsi.

« Adieu, mon cher et révérend père; je suis pour » jamais à vous et aux vôtres, avec la tendre reconnais» sance que je vous dois, et que *ceux qui ont été élevés* » *par vous ne conservent pas toujours*. » Tant que les jésuites eurent quelque crédit, il fut à eux, et fit parade de sa reconnaissance pour ses maîtres; quand ils furent malheureux, persécutés et bannis, il les chargea d'outrages et les poursuivit jusque dans leur exil avec des railleries sanglantes, comme autrefois le lâche Semeï insulta dans sa fuite l'infortuné David. Vive la philosophie pour connaître l'air du bureau et se prêter aux circonstances! Faut-il être étonné qu'un courtisan aussi galant que Voltaire ait oublié le P. Porée pour madame de Pompadour?

Voltaire n'eut pas plus de reconnaissance pour Sophocle que pour les jésuites. Il devait au poëte grec le succès de sa première tragédie; on n'estime encore aujourd'hui, dans cette pièce, que les emprunts faits à Sophocle, et les applaudissemens qu'on ne cesse de donner aux derniers actes d'*OEdipe*, sont peut-être le plus beau triomphe des anciens : le premier soin de Voltaire, enivré d'orgueil, fut d'oublier ou plutôt de déchirer son bienfaiteur. J'invite ceux qui me reprochent quelquefois un excès de sévérité à l'égard d'un auteur si fameux, à se rappeler son insolence et son ingratitude envers le plus illustre tragique de l'antiquité, qu'il est bien loin d'égaler même dans ses meilleurs ouvrages. La mesure des deux génies se trouve dans l'*OEdipe*

même : les premiers actes de la pièce française sont, aux derniers, ce que Voltaire est à Sophocle.

Il était fort jeune quand il composa cette critique, et loin d'être *rempli de la lecture des anciens*, comme il l'écrivait au P. Porée, on voit qu'il n'en n'avait pas la moindre teinture : c'est une suite de bévues et d'impertinences, débitées avec l'arrogance d'un jeune étourdi qui se croit un grand homme, et s'imagine tout savoir, parce qu'il a heureusement rimé quelques scènes et quelques lieux communs. Sophocle lui fait pitié : il croit que, s'il était né de nos jours, il eût perfectionné son art qu'il n'avait fait qu'ébaucher. A l'entendre, les tragiques grecs *sont bien déchus de cette haute estime où ils étaient autrefois* (du temps de Racine, sans doute) : *leurs ouvrages sont ou ignorés, ou méprisés*. Voltaire nous donne là une belle idée du goût de ses contemporains. Je ne suis point étonné que des hommes qui méprisaient ou ignoraient les tragédies grecques, aient tant admiré les siennes. Cependant, pour adoucir un peu ce que le blasphème a de trop cru, le jeune poëte nous fait la grâce de convenir qu'il ne faut pas *les mépriser entièrement*; et il conclut, avec la légèreté d'un petit-maître : *Après vous avoir dit bien du mal de Sophocle, je suis obligé de vous en dire le peu de bien que j'en sais*. (*9 thermidor an* 10.)

— M. de Laharpe, après avoir fait l'éloge du grand pathétique de Sophocle, ajoute ces paroles : « Voyez le » cinquième acte d'*Œdipe*, qui dut faire verser tant de » larmes aux Grecs, que M. de *Voltaire n'a pas osé* » *mettre sur la scène, il y a cinquante ans, mais que peut-* » *être il risquerait aujourd'hui avec succès*. » M. de Laharpe s'exprimait ainsi vers le déclin de la monarchie et du théâtre en France, dans un temps où la scène française était en proie aux innovations les plus mons-

trueuses, et à toute l'atrocité du pathétique anglais. Si Voltaire n'avait pas osé, cinquante ans auparavant, risquer le spectacle d'un vieillard qui a les yeux crevés et sanglans, c'est que la délicatesse et la sensibilité des spectateurs n'auraient pu supporter cet objet horrible et dégoûtant.

Risquer des extravagances, ce n'est pas avoir de la hardiesse et du courage; c'est être téméraire et insensé. Ce qui avait fait pleurer les Grecs, aurait bien pu nous faire mal au cœur. Les Athéniens étaient très-touchés de voir la vieille Hécube couchée tout de son long ventre à terre sur le théâtre; peut-être les Français seraient-ils tentés de rire de cette attitude. Une des plus brillantes situations du théâtre grec, est celle d'Oreste couché dans son lit, accablé par la fièvre, assoupi à la suite d'une attaque d'épilepsie, tandis que sa sœur Electre ordonne au chœur qui survient, de marcher légèrement sur la pointe du pied, de peur d'éveiller le malade : qu'on essaie d'offrir ce tableau sur notre scène, on verra si le convulsionnaire Oreste ne se réveillera pas en sursaut au bruit des sifflets.

M. de Laharpe voulait-il faire l'éloge de l'époque où il écrivait, lorsqu'il a dit : *Peut être* M. de *Voltaire risquerait aujourd'hui* (ce spectacle) *avec succès ?* croyait-il de bonne foi que le public, dix ans avant la révolution, eût plus de goût, plus de sensibilité, plus de connaissance des véritables beautés tragiques, que du temps de Corneille, de Racine, de Crébillon et de Voltaire? est-ce au contraire un sarcasme qu'il s'est permis contre la corruption qui régnait alors au théâtre, où l'on accueillait les pantomimes les plus affreuses, où l'horreur était à la mode? Ce dernier sens serait plus raisonnable, sans doute; mais toute la suite du discours ne permet pas même de soupçonner que M. de Laharpe ait eu une autre intention que celle de vanter nos progrès dans

l'art dramatique : aveuglement bien étrange de la part d'un littérateur aussi judicieux ! car c'était précisément dans ce temps-là que le dramaturge Mercier préludait à notre révolution politique par une révolution théâtrale ; c'est alors qu'il dénonçait les despotes et les tyrans de notre scène, et votait la déchéance de Corneille et de Racine ; c'est alors qu'il implorait une régénération totale du théâtre, et une nouvelle constitution du gouvernement dramatique. *O nature !* s'écriait-il ; *ô humanité ! ô droits sacrés ! Oui, je mettrai l'Hôpital-général sur la scène ; et si l'on me fâche j'y mettrai Bicètre.* C'est en effet là que mène quelquefois cet amour effréné de la *nature*, ce fanatisme de *l'humanité* et de ses *droits sacrés* mal entendus, qui précipite certains énergumènes dans les plus coupables excès.

C'est dans ce moment-là que M. de Laharpe, le champion des bons principes, semblait reprocher à Voltaire la sagesse de son goût, et proposait de montrer au public, pour sa récréation, le spectacle hideux d'un infortuné qui vient de se crever les yeux, et qui est encore tout sanglant. Il pouvait s'appuyer sans doute de ces vers du législateur de notre Parnasse :

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.
. . . .
Ainsi, pour nous charmer, la tragédie en pleurs,
D'Œdipe tout sanglant fit parler les douleurs.

Ces vers doivent être expliqués et corrigés par ceux-ci, qui peuvent en fixer le sens :

Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose.
. . . .
. . . Il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.

On n'oserait sans doute nous offrir Œdipe s'arrachant

les yeux. Il ne faut donc pas le produire à l'instant où il vient de se faire cette cruelle opération : il n'est point alors en état de paraître en public. Les Grecs pouvaient trouver quelque plaisir à voir le sang couler des yeux d'un aveugle : les Anglais aiment beaucoup les gibets, les roues, les exécutions; le bourreau est un de leurs acteurs les plus intéressans.

Leur exemple n'est pas une règle pour nous.

J'ose dire que le peuple le plus sensible est celui qui a le plus de répugnance pour les atrocités. Corneille, inspiré par son génie, avait établi le genre de tragique le plus convenable aux Français ; le genre héroïque qui fait couler des larmes généreuses, arrachées par l'admiration des nobles sentimens et des vertus sublimes. Racine, avec son goût, son élégance et ses grâces, eut longtemps à lutter contre l'ascendant de la grande âme de Corneille ; il eut beaucoup de peine à nous faire goûter les faiblesses du cœur, les tourmens et les crimes de l'amour. Après Racine, ses faibles imitateurs firent régner sur la scène une fade galanterie ; mais il eût mieux valu que notre tragédie restât froide et insipide, que de devenir horrible et abominable ; elle eût été moins amusante, mais aussi moins dangereuse. Rien ne dessèche et n'endurcit l'âme, rien ne flétrit le cœur comme l'habitude de contempler les objets les plus effroyables, les plus terribles attentats de la rage et de la scélératesse humaine. Cette familiarité continuelle avec les horreurs, conduit à une apathie morale qui dégrade une nation, et la précipite vers la plus funeste espèce de barbarie, celle qui résulte de la corruption des arts et de l'excès de la civilisation : *optimi corruptio pessima*. C'est ce que n'entendent pas même ces petits fanatiques, qui croient avoir tout dit quand ils ont crié : Les arts ! les

arts ! Oui, les arts sont la source de la barbarie comme de la politesse ; ils font fleurir les sociétés et ils les détruisent ; ce sont des liqueurs fortes dont le bon usage fortifie et favorise la circulation, mais dont l'abus donne la mort. (7 *nivose an* 12.)

— Le coup d'essai d'un poëte de vingt ans fut une victoire éclatante remportée sur le grand Corneille. Un enfant, un écolier, dès le premier pas qu'il fit dans la carrière, triompha du père de la tragédie, du créateur de notre théâtre. L'*OEdipe* de Voltaire fit disparaître de la scène l'*OEdipe* de Corneille :

O vieillesse ennemie !
N'as-tu donc tant vécu que pour cette infamie !

C'est par la tragédie d'*OEdipe* que Corneille rentra dans la lice où il avait cueilli tant de lauriers : le mauvais succès de *Pertharite* l'avait dégoûté ; il avait pris de l'humeur contre le siècle et contre le public, parce que la bonne compagnie s'était moquée d'un roi qui préfère sa femme à son trône : cet héroïsme conjugal n'était pas l'héroïsme romain. La véritable vertu est ridicule sur la scène.

Fouquet eut la gloire de rendre Corneille au théâtre. Le surintendant était le plus généreux des Mécènes : heureux si cette qualité qui le fit adorer des gens de lettres, avait pu le soustraire aux intrigues des courtisans ! Les bienfaits de Fouquet rajeunirent Corneille ; mais son bienfaiteur lui fit un mauvais présent, en lui donnant le sujet d'*OEdipe* : un pareil sujet n'entrait point dans le génie de l'auteur de *Cinna* ; au lieu de plier son talent au sujet, il accommoda le sujet à son talent, et il le dénatura. Cette fable si pathétique devint entre ses mains un tissu de conversations brillantes et sublimes, où il prodigua les sentimens héroïques.

Le principal personnage n'est pas Œdipe; c'est une Dircé, fille de Laïus et de Jocaste, et peut-être la plus fière princesse qu'il y ait dans aucun roman de Scudery et de la Calprenède; elle prend le plus haut ton, même avec sa mère, et traite fort cavalièrement son beau-père Œdipe. Thésée, roi d'Athènes, est son amant; Œdipe lui en propose un autre qu'elle rejette avec hauteur, comme indigne d'elle; et, fatiguée des instances de son beau-père, qui demande le motif de ses refus, elle lui répond :

> Je vous ai déjà dit, seigneur, qu'il n'est pas roi.

Voltaire n'a pas fait grâce à Corneille; cela devait être, puisqu'il n'a pas même épargné Sophocle auquel il devait tout ce qu'il y a de bon dans sa pièce; il relève surtout comme très-ridicules, ces vers de Thésée :

> Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,
> L'absence aux vrais amans est encor plus funeste.

Ils n'ont cependant de répréhensible que cette expression *les vrais amans*, qui tient un peu trop de la galanterie romanesque. La pensée, du reste, est héroïque, et le sentiment passionné. Dircé ordonne à son amant de fuir une terre empestée : l'amant se dévoue à la mort pour rester auprès de Dircé. Il n'y a rien là de ridicule.

On se tromperait beaucoup si l'on regardait cette tragédie d'*Œdipe* comme indigne de Corneille : on y retrouve partout sa force, son élan, cette vigueur de logique, cette abondance de grandes idées, ces caractères mâles qu'on admire dans ses bons ouvrages. Il y a une foule de scènes que Voltaire n'était capable ni d'imaginer, ni d'écrire; et dans la conduite on remarque un artifice théâtral et des combinaisons qui ne pouvaient partir que de la tête de Corneille. La versification est

d'une fermeté et d'un éclat digne du meilleur temps de ce grand maître ; mais tant de beautés sont déplacées dans une tragédie d'*OEdipe*, où il fallait être plus touchant que sublime, inspirer la terreur et la pitié plutôt que l'admiration.

Les génies élevés tels que Corneille, sont sujets à ces écarts et à ces faiblesses qui nous avertissent qu'ils sont hommes ; ils manquent de cette souplesse des esprits ordinaires ; ils ne savent qu'être sublimes ; et de cette hauteur où ils étonnent l'imagination, on les voit souvent descendre à des naïvetés qui sont, pour les hommes médiocres, un sujet de consolation et de plaisanterie. Corneille n'est plus Corneille, quand il dit à Fouquet, dans toute la simplicité de sa reconnaissance :

> Depuis que je t'ai vu, je ne vois plus mes rides,
> Et plein d'une plus claire et noble vision,
> Je prends mes cheveux gris pour une illusion ;
> Je sens le même feu, je sens la même audace
> Qui fit plaindre le Cid, qui fit combattre Horace.
> . . . .
> Choisis-moi seulement quelque nom dans l'histoire,
> Pour qui tu veuilles place au temple de mémoire ;
> Quelque nom favori qu'il te plaise arracher
> A la nuit de la tombe, aux cendres du bûcher :
> Soit qu'il faille ternir ceux d'Énée et d'Achille,
> Par un noble attentat sur Homère et Virgile ;
> Soit qu'il faille obscurcir par un dernier effort,
> Ceux que j'ai, sur la scène, affranchis de la mort ;
> Tu me verras le même, etc.

Avec toute cette jactance poétique, Corneille était un homme modeste : rien n'est au contraire plus orgueilleux que la modestie de nos poëtes modernes.

Après le succès éclatant de l'*OEdipe* de Voltaire, Lamotte, homme très-modeste dans son langage, ne craignit pas de traiter ce sujet, et il prétendit bien faire mieux que ces devanciers ; il se le persuada même à force d'esprit et

de raisonnemens spécieux. On voit dans l'examen de sa tragédie, qu'il croyait avoir corrigé Sophocle et son imitateur Voltaire. Ce qui lui déplait dans ce sujet, c'est la fatalité qui précipite un innocent dans le crime, et le punit comme s'il était coupable : il déclame fort inutilement contre ce système si désolant que personne n'approuve; et il ne voit pas que c'est de cette fatalité même que naît la terreur, l'âme de la tragédie. A l'aspect d'Œdipe, criminel malgré lui, tous les Grecs tremblaient autrefois sous la main d'une puissance injuste et capricieuse qui se jouait de leur destinée : aujourd'hui, les spectateurs, quoiqu'ils ne soient pas imbus de la même doctrine, sont touchés du sort d'Œdipe; et le développement de ses malheurs se fait avec tant d'art, qu'il attache et qu'il intéresse vivement ceux même qui ne croient pas à la prédestination. Il suffit qu'ils soient hommes et qu'Œdipe soit malheureux.

L'erreur de Lamotte consiste à vouloir mettre de la philosophie dans la tragédie et de l'orthodoxie dans les passions : « Le sujet, dit-il, tel qu'Œdipe nous l'a laissé, » m'a toujours paru vicieux par cette fatalité tyran» nique.... Une pareille idée ne pourrait que jeter les » hommes dans le désespoir; et loin qu'il fût raisonnable » de leur insinuer cette erreur, il aurait fallu lui ca» cher à jamais une si triste vérité, si nous étions assez » malheureux pour que c'en fût une. » Il est bien question au théâtre, de vérité, de raison, de saine morale; il n'est question que d'exciter les passions, et par cet objet même le théâtre est essentiellement vicieux, puisqu'au contraire toute bonne institution a pour but de réprimer les passions. Ce sont les passions qui bouleversent et détruisent tout dans l'ordre social; les passions sont par leur nature ennemies de l'esprit créateur et conservateur, et il est très-singulier que dans les associa-

tions civiles, il y ait des établissemens publics formés tout exprès pour exciter les passions. Hélas! elles ne sont que trop faciles à exciter, trop difficiles à contenir; et les gouvernemens qui ont assez d'art et d'habileté pour leur opposer un frein puissant, sont ceux dont l'existence est la plus ferme et la plus durable, par la raison que les corps physiques qui éprouvent le moins de secousses et de troubles dans leur organisation, sont ceux qui vivent le plus long-temps.

Nous ne voyons pas que le désespoir se soit emparé des Athéniens qui assistaient aux représentations d'*OEdipe*; ils vivaient sous leurs dieux comme on vit sous les tyrans qui prennent au hasard leurs victimes, même parmi les honnêtes gens : l'habitude familiarise avec la crainte; la foudre tombe sur les innocens comme sur les coupables, et les innocens n'ont pas plus peur que les autres quand il tonne. Lamotte, en essayant d'épurer la morale et la tragédie d'*OEdipe*, a rendu sa pièce ennuyeuse sans la rendre plus raisonnable : trop raisonner sur les arts, est le moyen de les affaiblir et de les dénaturer. (23 *thermidor an* 12.)

ZAÏRE.

Il y a près de soixante-dix ans que cette tragédie fut composée, et l'on sait le succès prodigieux qu'elle eut dans sa naissance. C'est un combat perpétuel et déchirant entre l'amour et la religion, qui n'avait alors rien perdu de sa force. Depuis, les idées religieuses s'étant extrêmement affaiblies, l'intérêt de cette pièce a diminué : ce combat ne produit plus le même effet sur les spectateurs. Comment pourraient-ils être touchés d'un contraste qu'ils ont peine à concevoir? Nérestan leur paraît incivil

et dur dans les reproches qu'il adresse à sa sœur, devenue musulmane, et presque *capucin* lorsqu'il lui dit :

> Je reviendrai bientôt, par un heureux baptême,
> T'arracher aux enfers et te rendre à toi-même.

Ainsi Voltaire, en combattant la religion chrétienne, a délustré l'un de ses meilleurs drames, et la pièce la plus touchante peut-être qui fût au théâtre, puisqu'*Inès de Castro* est trop faiblement écrite pour lui être comparée. Ce n'est pas que *Zaïre* n'ait plus d'un défaut, et ne choque la vraisemblance en plus d'un point. Ce n'est pas qu'on n'ait justement critiqué l'épisode de Lusignan, qui forme une tragédie dans cette tragédie, qui inspire tant d'intérêt au second acte, et dont l'auteur se défait au troisième, parce qu'il ne sait plus qu'en faire. En vain objecterait-on, que l'intervention de Lusignan forme le nœud de la pièce. Il faut inventer des ressorts qui puissent nous attacher sans nous distraire de l'intérêt qui doit porter sur les principaux personnages. Or, il est certain que Châtillon, Nérestan, Lusignan, la reconnaissance des enfans de celui-ci, font entièrement oublier Orosmane et son amour; en sorte que le drame recommence pour ainsi dire au troisième acte. Aussi le début de cet acte paraît-il un peu froid après les scènes pathétiques du précédent; et lorsqu'Orosmane emploie d'abord une vingtaine de vers pour annoncer à Corasmin qu'il a été, lui Corasmin, trompé par une fausse nouvelle; que Louis ne tourne point ses armes contre la Syrie, mais contre l'Égypte, on ne sait trop où il en va venir, et comment la pièce va se renouer; elle se renoue cependant, et dès lors marche à son but avec rapidité.

Je ne sais si les critiques du temps ont remarqué que l'action va d'abord si lentement, que le premier acte tout entier se passe sans qu'on s'aperçoive, sans qu'on

se doute de ce qui formera le sujet de la tragédie. On n'y voit qu'un souverain tout-puissant qui aime, qui est aimé, qui va placer sa maîtresse sur son trône sans le moindre obstacle. Ce n'est qu'à la fin du second acte qu'on entrevoit enfin une difficulté, tandis que dans *Andromaque*, *Bajazet*, *Mithridate*, *Iphigénie*, la perplexité où vont se trouver les personnages est annoncée dès la première scène.

Le moyen de cette lettre équivoque qui amène la catastrophe est petit. C'est une lettre aussi qui conduit au dénouement tragique de *Bajazet*; mais elle n'est point équivoque, et Roxane la montre à son amant, pour le convaincre de sa perfidie.

Malgré ces fautes, et bien d'autres qui ont été notées par la critique, malgré même le changement survenu dans les opinions religieuses d'un grand nombre de personnes qui fréquentent le théâtre, cette tragédie conserve encore un grand intérêt; les trois derniers actes sont pleins, et peuvent être appelés un chef-d'œuvre. (29 *prairial an* 8.)

Zaïre est une pièce du meilleur temps de Voltaire. Il était alors dans toute la fleur de son imagination; il avait cherché son talent dans OEdipe, dans Mariamne, dans Brutus; il le rencontra dans Zaïre. Personne n'a mieux réussi à fondre la passion avec la galanterie française; on ne trouve que chez lui cette mollesse, cet abandon, cette grâce, cette aisance heureuse, et cette fraîcheur de coloris qui est le caractère particulier de son style. On ferait un gros volume de très-bonnes critiques contre Zaïre, et Zaïre bien jouée sera toujours une pièce intéressante : il est vrai que rien n'est plus absurde que cette croix qui fonde la reconnaissance. Quand on supposerait Noradin et Orosmane les plus tolérans des hommes, il n'y a pas moyen d'imaginer que

dans le palais du soudan une esclave musulmane porte à son col le signe de la foi des chrétiens. Un ambassadeur turc qui assistait à la représentation de cette pièce, haussa les épaules, et témoigna beaucoup de mépris pour une invention si déraisonnable. C'est peut-être un ridicule plus grand d'avoir fait de la naïve et tendre Zaïre, une pédante qui disserte sur l'influence de l'éducation, qui sait la géographie et l'histoire, qui parle du Gange et de la religion des Indiens; il est moins étonnant, après cela, qu'Orosmane vienne, le jour de ses noces, étaler à une maîtresse si savante, son érudition politique sur les califes et sur la situation de l'Orient. Il n'est point dans la nature de l'amour qu'Orosmane, outré de la fausseté de Zaïre, qui lui jure le plus tendre amour, quand il croit avoir dans ses mains la preuve du contraire, ne lui montre pas, pour la confondre, la lettre de Nérestan; mais il fallait un dénouement.

Le combat de l'amour et de la religion a perdu beaucoup *de son intérêt* pour nous : l'enthousiasme des croisades n'est plus, aux yeux de la raison, qu'un fanatisme insensé; le zèle de Nérestan pour la conversion de sa sœur, ne nous paraît qu'une aveugle superstition et un préjugé barbare qui étouffe la nature. J'ai toujours été surpris que Zaïre, si philosophe avec Fatime, quand ses raisonnemens ne servent à rien, ne retrouve pas son érudition et sa philosophie, quand il faut justifier, devant son frère, son amour et sa religion; elle embarrasserait beaucoup Nérestan, qui n'est pas un grand docteur, en lui répétant ce qu'elle a déjà dit sur le pouvoir de l'éducation. Quant au sang de vingt rois qu'on prétend qu'elle déshonore, en épousant Orosmane, elle aurait pu observer que la fille d'un roi de Jérusalem peut, sans se mésallier, épouser un soudan de Jérusalem, et que ce mariage lui rend le trône que son père a

perdu ; et qu'il se fait tous les jours des mariages politiques plus bizarres que celui-là.

Les fureurs et les extravagances d'Orosmane pour cette petite Zaïre, commencent aussi à ne plus paraître si touchantes, depuis que le physique de l'amour a prévalu chez nous sur le moral. Il est certain que les anciens Grecs auraient trouvé très-ridicules les raffinemens de délicatesse du soudan et de toutes ces parades tragiques, qui ne sont séparées que par une nuance, des grimaces d'Arnolphe devant Agnès, dans l'*Ecole des Femmes*; ils n'auraient pas bien compris pourquoi le superbe Orosmane fait tant de façons pour une petite fille qu'il pense avoir quand il voudra, et qui assurément ne demande pas mieux ; ils auraient jugé qu'une pareille pièce n'était pas faite pour des républicains, et n'était bonne tout au plus que pour amuser les femmes et les eunuques du roi de Perse.

De grandes absurdités trouvent leur excuse dans les grandes beautés qu'elles amènent : émouvoir, étonner, ravir le spectateur sans sortir de la nature et de la vérité, c'est le chef-d'œuvre de l'art, et c'est, entr'autres choses, ce qui assure à Racine une grande supériorité sur Voltaire. (4 *thermidor an* 8.)

—Je l'ai revue cette Zaïre qui m'attire tant d'affaires sur les bras ; je ne sais pas pourquoi ; car de tous les chevaliers qui s'empressent de rompre une lance en sa faveur, aucun ne l'aime plus que moi, quoique je ne la flatte pas : c'est assurément la meilleure fille du monde ! Une heure avant son mariage, au lieu de passer le temps, comme tant d'autres, à sa toilette ou à de frivoles amusemens, elle s'entretient avec de vieux captifs dont la figure n'est pas réjouissante, et qui lui font des contes peu divertissans : elle écoute avec intérêt la prise de Jérusalem, le pillage de Césarée, et comment le sang des

chrétiens baigna la Syrie *enivrée*; détails pour lesquels le public montre aujourd'hui la plus grande indifférence. Du moment que, sur la foi très-équivoque d'un bracelet, il a plu à Lusignan de ce constituer son père, et, sur l'indice non moins frivole d'une cicatrice au sein, de lui donner aussi un frère, elle sacrifie à ses chers parens, qui la traitent avec une barbarie révoltante; il ne lui vient pas même à l'esprit de leur représenter combien il est extravagant et inhumain d'exiger que, le jour même où elle doit épouser Orosmane, elle soit baptisée pontificalement dans le sérail, par le patriarche de Jérusalem : c'est bien là l'héroïsme de la piété filiale !

J'aime aussi beaucoup Orosmane, parce qu'il aime de bonne foi; mais du moment qu'il a reçu la lettre de Nérestan, ce n'est plus le jeune et superbe Orosmane, c'est Arnolphe ou Géronte qui tend un piége à sa pupille. Quand les auteurs du *Mercure* auront eu la bonté de m'apprendre qu'il n'est pas dans la nature d'un cœur violent et jaloux de confondre une infidèle, alors je pardonnerai à Orosmane de tuer Zaïre pour le seul plaisir de la tuer. Lorsque j'ai entendu dire à Orosmane :

> Quoi! des plus tendres feux sa bouche encor m'assure;
> Quel excès de noirceur! Zaïre! Ah! la parjure!
> Quand de sa trahison j'ai la preuve *en ma main*.

je n'ai pas été maître d'un mouvement d'indignation; j'ai dit assez haut : *Eh ! montre-la donc*. Cet excès de patience et de fausseté dément tout le caractère d'Orosmane, et ne peut convenir qu'à un vieux mari, jaloux sans amour; que les disciples de Voltaire, au lieu de m'injurier, prouvent le contraire.

Voltaire a la modestie de nous apprendre lui-même qu'il fit en un jour son plan, et que la pièce fut achevée en vingt-deux jours. Quand on respecte aussi peu le

public, il faudrait avoir la prudence de ne pas lui révéler un pareil secret. Racine, né avec un talent si heureux, si facile, si prématuré; Racine, qui avait fait tous ses chefs-d'œuvre, à l'exception d'*Esther* et d'*Athalie*, à l'âge de trente-sept ans, tandis que Voltaire, à cet âge, ne comptait encore d'autre succès que celui d'*OEdipe*; Racine mettait deux ans à composer une tragédie, et Voltaire se vante d'en faire une en vingt-deux jours! Il est vrai qu'il dit aussi avec la même naïveté: *Qui ne connaît l'illusion du théâtre? Qui ne sait qu'une situation intéressante mais triviale, une nouveauté brillante et hasardée, la seule voix d'une actrice, suffisent pour tromper quelque temps le public?* (Lettre à M. de la Roque, sur *Zaïre.*)

Jettons un coup d'œil sur ce style enchanteur, sur ce coloris magique de Voltaire:

Vous ne me parlez plus de ces belles contrées
Où d'un peuple poli les femmes adorées
Reçoivent cet encens *que l'on doit à vos yeux*,
Compagnes d'un époux et *reines en tous lieux*,
Libres *sans déshonneur* et sages sans contrainte.

Ces flatteries ne conviennent guère à cette Fatime, qui, dans le reste de la pièce, tient le langage d'un missionnaire: *que l'on doit à vos yeux* est une cheville d'autant plus faible, que Fatime vient de dire:

Cet éclat de vos yeux n'est plus *terni de larmes*.

Que signifie *libres sans déshonneur?* Est-ce qu'il y a du déshonneur à être libre? Il y a peu de rapport entre la modeste *compagne* d'un époux et une *reine en tous lieux*.

Ce nom d'esclave, enfin, n'a-t-il rien qui vous *gêne*.

Racine a fait usage du mot *gêner* dans le sens de tourmenter: du temps de Voltaire il n'était plus permis de l'employer.

Combien nous admirions son audace *hautaine*.

Hautaine ne se prend qu'en mauvaise part; Mathan dit dans *Athalie* :

Leurs enfans ont déjà leur audace hautaine.

Quel galimatias que ce lieu commun sur l'instruction religieuse !

La main de nos pères
Grave en nos faibles cœurs ces premiers caractères,
Que l'exemple et le temps nous viennent retracer,
Et que peut-être en nous Dieu seul peut effacer.

Comment *l'exemple et le temps* viennent-ils nous retracer ces premiers caractères? Ils contribuent le plus souvent à les effacer. L'exemple des mauvaises mœurs détruit les impressions religieuses, le temps en affaiblit le souvenir. Si Dieu seul pouvait effacer en nous ces caractères, on ne verrait pas tant d'impies renier le culte dans lequel ils ont été élevés : croirons-nous que ce soit Dieu lui-même qui ait effacé en Voltaire les *premiers caractères* que les jésuites de la rue Saint-Jacques avaient *gravés* dans son *faible cœur?* Et c'est un philosophe qui fait de tels amphigouris?

Et que j'essuie enfin *l'outrage et le danger*
Du malheureux éclat d'un amour passager.

Ces vers sont chargés, pénibles et gonflés de mots; ce n'est pas ainsi que doit parler Zaïre. Qu'est-ce que *l'outrage et le danger du malheureux éclat d'un amour?*

N'est-il point, en secret, de *frein* qui vous retienne?

Cette même Fatime, qui tout à l'heure était si doucereuse, se sert ici d'un terme malhonnête, et nous présente Zaïre comme une fille sans *frein*. Le grand mérite d'un écrivain est de connaître le pouvoir d'un mot mis à sa place.

Mon cœur *en est* flatté plus qu'il *n'en est* surpris.

La répétition de *en est* est bien plate.

> J'ai fixé ses regards *à moi seule adressés.*

A moi seule adressés est une redondance oiseuse.

Voltaire semble avoir adopté le mot *superbe*; à chaque instant il l'emploie : *Ce superbe Orosmane*, *la superbe tendresse, le superbe vainqueur.* Si j'avais le temps de pousser plus loin cet examen fastidieux, et si je voulais prendre la peine de recueillir cette épithète partout où elle est placée, j'en ferais une *superbe* collection.

Les vers que j'ai cités sont extraits seulement de la première scène, qui cependant est une de celles que le poëte a écrites avec le plus de soin. Ces observations n'ont point pour objet de décrier un ouvrage qui a de véritables beautés, mais de montrer combien de fautes entraînent la précipitation et la négligence. Voltaire est un mauvais modèle pour les jeunes gens : très-éloignés d'avoir ses talens, ils n'imitent que ses défauts; la lecture de Voltaire les accoutume à écrire d'une manière lâche et vague, incorrecte; à nous donner pour des vers de la prose rimée, enflée d'épithètes et de grands mots. Quand ils ont fait ronfler, dans un pompeux galimatias, quelque sentence obscure et fausse, ils se croient aussitôt des Voltaire. C'est chez Racine qu'ils apprendront à penser et à écrire, à être mécontens d'eux-mêmes, à châtier leur style avec une impitoyable sévérité : Voltaire ne peut leur apprendre qu'à s'aimer, qu'à travailler à la hâte, et qu'à se moquer du public. (8 *fructidor an* 9.)

— On s'attend bien sans doute que je ne dirai rien de Zaïre; j'en ai dit assez pour ceux qui m'ont entendu; il est fort inutile de parler à ceux qui ne veulent ni ne peuvent m'entendre. J'abandonne Zaïre à ses heureux destins; je vais m'amuser à battre les buissons et jeter un

coup d'œil rapide sur les morceaux que l'éditeur a placés à la tête de cette tragédie.

Je trouve d'abord un petit avis très-important, à ce qu'on dit, pour ceux qui aiment l'histoire littéraire. Plusieurs femmes reprochaient à M. de Voltaire qu'il ne mettait point assez d'amour dans ses pièces; en effet, l'étrange passion de Philoctète pour une vieille Jocaste, déjà grand'mère, était plus ridicule que touchante; Mariamne et Artemire étaient des modèles de vertu qui n'inspiraient qu'une froide admiration; et la férocité républicaine de Brutus n'était pas très-agréable au beau sexe. Le poëte répondit qu'il ne croyait pas que l'amour fût à sa place dans une tragédie; mais que, s'il leur fallait des héros amoureux, il leur en ferait tout comme un autre. Pour leur plaire, il fit *Zaïre*; et comme il savait qu'on ne peut jamais satisfaire trop tôt les désirs des femmes, il la fit en vingt-deux jours : c'est un effort de galanterie. Cet avertissement nous apprend aussi que *Zaïre* fut appelée à Paris *tragédie chrétienne*; je l'appellerais plutôt *tragédie des femmes*, puisque l'auteur, dans cet ouvrage, a sacrifié à leur goût jusqu'à ses principes.

Je rencontre ensuite deux épîtres dédicatoires. M. de Voltaire dédia sa tragédie à M. Falkener, négociant anglais : le philosophe oublia qu'il était citoyen; un Français ne devait point offrir à un étranger l'hommage de son talent. Les auteurs adressaient autrefois leurs délicatesses à des princes, à des hommes constitués en dignité, comme aux protecteurs naturels des lettres : on fit un crime à Corneille d'avoir dédié *Cinna* au financier Montauron, et surtout de l'avoir trop loué : on payait alors les dédicaces. Les bienfaits des chefs de l'état sont honorables pour un auteur; ceux d'un particulier l'humilient. Voltaire était riche : en dédiant sa pièce à un négociant anglais, il n'eut égard qu'à la

singularité ; cela lui donna occasion de s'élever contre l'usage qui interdisait le commerce à la noblesse française : il commençait dès lors à fronder à tort et à travers ce qu'il appelait les préjugés de son pays, et jetait les fondemens de cette anglomanie qui nous a été si funeste. Un esprit aussi frivole et aussi superficiel que celui de Voltaire, n'était pas capable de saisir la différence qu'il y a entre un peuple de marchands et une nation telle que la nôtre ; il ne voyait pas qu'il se mêle toujours dans la profession du commerce un intérêt sordide très-opposé à l'honneur, qui était le principe de la monarchie. « Je me souviens, dit Alexandre, que je suis un » roi et non pas un marchand : *Memini non mercatorem* » *me esse, sed regem.* » Les grands seigneurs de France se croyaient faits pour dépenser leurs richesses et non pour les augmenter. C'est une grande pitié d'entendre un bel-esprit parler de ce qu'il ne connaît pas!

Il explique assez franchement les causes du succès de *Zaïre*. *Je le dois*, dit-il, *beaucoup moins à la beauté de l'ouvrage qu'à la prudence que j'ai eue de parler d'amour le plus tendrement qu'il m'a été possible. J'ai flatté en cela le goût de mon auditoire* ; *on est assez sûr de réussir*, *quand on parle aux passions des gens plus qu'à leur raison* ; *on veut de l'amour*, *quelque bon chrétien que l'on soit... Tous ceux qui ont assisté au spectacle m'ont assuré que si Zaïre n'avait été que convertie*, *elle aurait peu intéressé* ; *mais elle est amoureuse de la meilleure foi du monde*, *et voilà ce qui a fait sa fortune.* Voilà sans doute une belle tragédie chrétienne ; et c'est un emploi bien digne du réformateur de la raison humaine, de flatter les passions, et de séduire les femmes par la peinture de l'amour.

A cet aveu sincère succèdent des idées bien fausses : *Tant que l'on continuera en France de protéger les lettres*, *nous aurons assez d'écrivains* ; *la nature forme presque tou-*

jours des hommes en tout genre de talent; *il ne s'agit qus de les employer et de les encourager.* Cela contredit ouvertement ce que l'auteur dit dans son *Siècle de Louis XIV*, que *la nature, à la fin de ce siècle, parut se reposer.* Les lettres sont aujourd'hui plus protégées, plus encouragées qu'elles ne l'ont jamais été, et il n'y a plus d'écrivains. Le grand philosophe ne se doutait pas de la liaison intime qu'il y a entre les mœurs et les lettres; il ne savait pas qu'il y a tel état de mœurs, tel degré de civilisation qui semble exclure le génie; il n'avait pas lu dans Longin, que lorsque les esprits sont énervés par le luxe et les plaisirs, avilis par l'intérêt et les spéculations commerciales, ils ne peuvent plus s'élever à de grandes idées; j'ajoute qu'ils ne peuvent plus même avoir un sens droit et des idées justes.

M. de Voltaire regarde l'empire de l'esprit, et l'honneur d'être le modèle des autres peuples, comme des marques infaillibles de grandeur. *L'histoire*, dit-il, *est pleine de ces exemples*; *mais ce sujet me menerait trop loin*; il a raison, il le menerait à l'absurdité. Les Grecs avaient l'empire de l'esprit; ils sont devenus les esclaves des Macédoniens, qui étaient des barbares; les Grecs étaient les précepteurs des Romains; ils ont été conquis par leurs disciples : ce ne sont donc pas là des marques infaillibles de grandeur. Nous avons vu les hordes sauvages du nord écraser l'empire d'occident, où il y avait encore de la littérature et des arts. Nous avons vu les Turcs, les plus ignorans des hommes, s'emparer de Constantinople, dernier asile des lettres et des sciences. Enfin, nous avons vu Louis XIV lui-même, malgré la supériorité des auteurs français, battu par les généraux allemands et anglais, dont la France avait l'honneur d'être le modèle pour la poésie et l'éloquence : et si le prince Eugène n'eût pas été

amoureux, je ne sais pas trop ce que serait devenu notre empire de l'esprit.

Voltaire regarde le mélange des deux sexes comme formant essentiellement la société. Il ose même avancer que la politesse qui résulte de ce mélange est *une loi de la nature*, tandis qu'il est démontré que la nature ayant donné aux deux sexes des qualités si différentes, ne les a point faits pour être mêlés indistinctement l'un avec l'autre, et que la politesse, suite naturelle de ce commerce, est moins une loi de la nature qu'une corruption raffinée : il n'est pas ici question des mœurs des Orientaux, où les femmes sont esclaves, mais de celles des Grecs et des Romains, où les femmes étaient séparées, par la pudeur publique, de la société des hommes. A ces deux peuples célèbres, on peut joindre les Anglais, chez qui les femmes sont peu répandues dans le monde, et ne vivent point avec les hommes. Voltaire, dans son enthousiasme galant, déclare insociables les peuples où les femmes sont *enfermées*, c'est-à-dire, vivent dans la modestie et dans la retraite, au sein de leur ménage. Il est vrai que c'est à cette licence, qui confond les deux sexes, qu'on doit la galanterie, les peintures fines et délicates de l'amour, parce que les auteurs ont pour objet principal de plaire aux femmes : dans les pays où il y a des mœurs, on ne sait pas parler d'amour : les tragédies y sont austères, les comédies grossières et peu plaisantes ; il reste à savoir si un philosophe doit préférer aux bonnes mœurs, à la sainteté des mariages, à l'union des familles des comédies et des vers galans.

Ce qu'il y a de plus estimable dans ses épîtres, c'est un style simple, élégant, naturel, un ton de politesse et d'urbanité ; mais la plupart des idées sont fausses ; on n'y reconnaît aucune vue philosophique, aucune étude

réfléchie de l'histoire et de la morale; on n'y trouve partout que la légèreté et les grâces frivoles d'un petit-maître en philosophie comme en littérature. C'est en cela que Voltaire est inférieur à Fontenelle, qui, dans sa coquetterie, a de la profondeur, et couvre les pensées les plus fortes d'un vernis de négligence et de familiarité : Voltaire n'emploie l'élégance et l'agrément du style qu'à relever des figures communes et sans physionomie. (11 *vendémiaire an* 10.)

— Les plus brillans prestiges de l'opéra s'évanouissent dès qu'on regarde derrière le théâtre : les tours de gibecière ne sont plus des miracles quand on sait comment ils s'opèrent. Les tragédies de Voltaire perdent tout leur charme quand on est instruit de la manière dont il les composait; sa correspondance est le derrière du théâtre, ses lettres désenchantent ses pièces, l'homme fait tort à l'auteur.

C'est dans les épanchemens d'un commerce intime qu'il se moque lui-même de son pathétique forcé et de ses parades larmoyantes ; il rit des piéges qu'il tend à la simplicité du vulgaire, et paraît très-étranger à tous les sentimens qu'il veut inspirer. Dans la combinaison de ses plans, dans l'arrangement de ses situations, il laisse voir la dextérité et l'artifice du jongleur plutôt que l'art du poëte; il met lui-même ses ruses à découvert : c'est *Comus* qui révèle les secrets de ses prodiges, et qui fait rougir les spectateurs de leur admiration pour des puérilités.

Femmes sensibles, que *Zaïre* attendrit jusqu'aux larmes, ne cherchez point à découvrir comment on vous trompe, puisque votre bonheur est d'être trompées; craignez de regarder Voltaire dans son cabinet, préparant avec un sourire malin les filets où il veut vous prendre, rassemblant autour de lui toutes ses machines

dramatiques : ici les Turcs, là les chrétiens ; la croix et les plumes d'un côté, les turbans et le croissant de l'autre ; tantôt Jésus, tantôt Mahomet ; Paris et la Seine à droite, Jérusalem et le Jourdain à gauche ; mettant tous les sentimens, toutes les passions en salmis ; la religion, l'amour, la galanterie, la nature, la jalousie, la rage pêle-mêle : espèce de chaos tragique où l'on fait l'amour et le catéchisme, où l'on baptise et l'on tue. Il y a pour tout le monde ; il y a de quoi satisfaire tous les goûts : peu de sens et de raison, beaucoup de tendresse, de fureurs, de déclamations ; beaucoup de combats et d'orages du cœur. En voyant dans les lettres de Voltaire tout l'échafaudage de cette pièce *turco-chrétienne*, on est vraiment honteux d'être dupe de ce charlatanisme théâtral.

Ce qui m'étonne, surtout, c'est la faiblesse de l'auteur ; c'est la facilité avec laquelle il se trompait lui-même. Il croyait bonnement avoir peint les mœurs turques, tandis que dans sa pièce il les contredit toutes ; il s'imaginait pieusement avoir tracé le caractère d'un Scythe, et c'est celui d'un Français, qui outre toutes les maximes de la galanterie parisienne. Ecoutez Voltaire : rien n'est plus franc, plus généreux qu'Orosmane ; voyez la pièce, Orosmane est un amant très-dissimulé, très-fourbe, qui tend à sa maîtresse un piége digne d'un vieux tuteur. Mais ce qui fait surtout éclater l'aveuglement déplorable de l'auteur, c'est la manière dont il justifie l'explication du quatrième acte entre Zaïre et Orosmane, dans laquelle, contre la nature de l'amour et la marche du cœur, l'amant, quoiqu'il ait entre les mains de quoi confondre sa maîtresse, se contente de faire des exclamations :

. . . . Ah ! la parjure !
Quand de sa trahison j'ai la preuve en ma main !

Voltaire avait senti cette faute énorme : ses amis lui en avaient fait le reproche ; comment croyez-vous qu'il élude une pareille objection ? par une niaiserie dont à peine un enfant serait capable ; il répond sérieusement : *Imaginez vous qu'Orosmane n'a plus le billet entre les mains, et l'a déjà fait donner à un esclave, quand il se trouve avec Zaïre, à qui il a toujours envie de tout montrer.* Ces paroles de Voltaire sont bien faites pour humilier l'orgueil de l'esprit humain. Quel fond peut-on faire sur sa raison, quand un si grand philosophe déraisonne à ce point sur les choses même de son métier ? Si Orosmane a réellement *envie de tout montrer à Zaïre*, qui est-ce qui l'empêche de satisfaire cette envie ? *Il n'a plus le billet entre les mains*, dites-vous ; *il l'a déjà fait donner à un esclave* ; mais ne peut-il pas avoir ce billet en un clin d'œil, au moindre signe, au premier ordre ? Orosmane lui-même n'en est-il pas persuadé, lorsqu'il dit :

> Quand de sa trahison j'ai la preuve en ma main!

C'est bien l'avoir en effet dans sa main, que d'avoir la faculté de se la faire apporter à l'instant même qu'on le voudra : il est trop évident, que si Orosmane montrait la lettre à Zaïre, comme il peut et doit le faire, comme Roxane la montre à Bajazet, comme Othello la montre à Edelmone, comme tout jaloux, dans la même posision, la montrera toujours à l'infidèle qu'il voudra confondre, à moins que ce jaloux ne soit un vieux renard, un espion plutôt qu'un amant ; il n'y aurait plus ni dénouement, ni cinquième acte.

Voilà pourquoi, du moment où la lettre fatale est arrivée, tout l'intérêt de Zaïre s'évanouit pour moi ; Orosmane ne fait plus rien de ce qu'il est naturel qu'un amant fasse dans la circonstance : sa conduite artificieuse et lâche dément son caractère ; sur une lettre

anonyme, il outrage Zaïre par des soupçons odieux, au lieu de les éclaircir sur-le-champ, comme il peut et doit le faire ; enfin, il se contredit sans cesse, et n'a pas la logique de la passion. Il dit à Corasmin :

Ecoute, garde-toi de soupçonner Zaïre.

et personne ne la soupçonne plus que lui ; il agit du moins comme le plus rusé, le plus défiant des argus d'une jeune pupille, et ses actions sont la preuve de ses sentimens. Je ne vois donc plus, dans tout le galimatias inutile d'Orosmane, dans tout ce fracas en pure perte, que l'embarras du poëte, qui a besoin d'un meurtre, et ne sait comment l'amener. Cet embarras ne m'intéresse point du tout.

Zaïre ne peut réussir qu'autant qu'elle est parfaitement jouée ; une forte illusion est nécessaire pour couvrir les vices du plan et du caractère ; et le premier jour, cette fameuse *Zaïre* fut assez mal accueillie, parce qu'elle fut très-mal représentée. « Je suis bien fâché, » écrit l'auteur, que vous n'ayez vu que la première » représentation de *Zaïre* : les acteurs jouaient mal ; le » parterre était tumultueux. . . . . J'ai bien peur de de» voir aux grands yeux noirs de Melle. Gaussin, au jeu » des acteurs, à ce mélange nouveau des plumes et des » turbans, ce qu'un autre croirait devoir à son mérite. » Et dans une autre lettre : « Jamais pièce, dit-il, ne fut » si bien jouée que *Zaïre* à la quatrième représentation. » Je parus dans une loge, et tout le parterre me battit » des mains : je rougissais, je me cachais. » (14 *brumaire an* 12.)

— Voltaire dit dans sa préface de *Rome sauvée* : « Cette » tragédie fut applaudie par le parterre, et beaucoup » plus que *Zaïre*; mais elle n'est pas d'un genre à se sou» tenir comme *Zaïre* sur le théâtre : elle est beaucoup

» plus fortement écrite, et une seule scène entre César » et Catalina, était plus difficile à faire que la plupart » des pièces où l'amour domine; mais le cœur ramène à » ces pièces, et l'admiration pour les anciens Romains » s'épuise bientôt. *Personne ne conspire aujourd'hui, et* » *tout le monde aime.* » La dernière phrase est *jolie*; *l'antithèse entre aimer et conspirer*, entre *tout le monde et personne*, est faite pour flatter dans tous les temps le goût des lecteurs frivoles : par malheur cela est aussi faux que joli, et il n'y a presque pas un mot qui soit juste et raisonnable dans tout ce passage. Ce qui dégoûte aujourd'hui beaucoup des ouvrages de Voltaire, c'est qu'à l'exception de cette espèce de philosophie qui proscrit les prêtres, on n'y trouve rien, absolument rien que des idées superficielles, du clinquant, des bluettes et des bouffonneries satiriques.

Si Rome sauvée *fut applaudie par le parterre beaucoup plus que* Zaïre, cela prouve que les applaudissemens ne prouvent rien. *Rome sauvée* n'est pas plus *fortement écrite*, mais plus sèchement, plus froidement, avec moins de naturel et de grâce que *Zaïre*; aucune de ces deux tragédies n'est *fortement écrite*. Cette scène entre César et Catalina, que l'on prétend avoir été si difficile à faire, ne vaut pas la peine qu'elle a coûtée; c'est une scène de rhéteur, dans laquelle Catalina et César parlent comme ils n'ont jamais parlé, et ne disent pas ce qu'ils doivent dire : leur entrevue même, dans le moment où on la suppose, est une invraisemblance.

Le cœur ramène aux pièces où l'amour domine, tandis que l'admiration pour les anciens Romains s'épuise bientôt. Quelle erreur! Voltaire, en écrivant cela, comptait sur le succès de sa conspiration contre Corneille. Cette admiration pour les anciens Romains ne s'épuisera jamais; elle a sa source dans le cœur et dans les sentimens les

plus honnêtes du cœur. Peut-on opposer *le cœur à l'admiration pour les anciens Romains ?* Oh, la misérable antithèse ! Qu'elle est indigne d'un écrivain tel que Voltaire ! Et n'est-ce pas le cœur qui admire le vieil Horace, Cornélie, Auguste ? N'aurions-nous donc de cœur que pour admirer les fades romans et de folles tendresses ? Qu'Orosmane et Zaïre sont petits et mesquins devant ces grands personnages, l'éternel honneur de l'humanité !

Nous voici à la jolie phrase, *personne ne conspire aujourd'hui, et tout le monde aime*. Par malheur elle ne signifie rien du tout ; c'est dommage en vérité. Dans le temps où Voltaire composait cette préface, en 1752, tout le monde conspirait déjà contre les anciennes institutions, et Voltaire était à la tête des conspirateurs. La conspiration s'est tramée pendant plus de trente ans. Il ne fallait pas moins que dénaturer et corrompre les mœurs et les esprits de toute l'Europe. Il fallait du temps pour cela ; mais enfin la bombe a crevé, et chacun en a ressenti les éclaboussures. Près d'un siècle avant Voltaire, le bon La Fontaine avait déjà dit :

Amour est mort ; le pauvre compagnon
Est enterré sur les bords du Lignon :
Nous n'en avons ici ni vent ni voie.

Personne n'aimait du temps de Voltaire ; tout le monde raisonnait et déraisonnait : l'esprit philosophique s'allie mal avec l'amour ; il s'accommode mieux des jouissances physiques. (12 *mars* 1817.)

ALZIRE.

Je n'ignore pas quels orages ont excité contre moi des observations purement littéraires sur les tragédies d'un poëte célèbre, depuis long-temps l'objet d'un culte qui

dégénérait en idolâtrie : des remarques sur l'art dramatique ont été traitées de sacriléges; on a voulu même en faire des crimes d'état; tant les disciples de Voltaire pratiquent bien la doctrine de leur maître, tant ils sont doux, humains, tolérans !

Je n'ai jamais dit que les pièces de Voltaire restées au théâtre fussent de *mauvaises tragédies;* c'est une absurdité qu'on m'a prêtée gratuitement : et s'il faut ici fermer la bouche aux imposteurs par une profession de foi bien nette, je déclare que je mets au rang des meilleurs ouvrages composés depuis Racine, *Mérope*, *Zaïre*, *Mahomet*, *Alzire*, qui me paraissaient les quatre chefs-d'œuvre de Voltaire. Il y a dans ces pièces des caractères brillans, des situations pathétiques, des tirades très-éloquentes, des sentences admirables, et de très-beaux vers. D'autres tragédies, telles qu'*OEdipe*, *Mariamne*, *Brutus*, sans avoir autant d'éclat au théâtre, se distinguent par un style pur et correct, par une marche régulière, une élégance souvent digne de Racine et une grandeur qui s'approche quelquefois de celle de Corneille. D'autres pièces, telles que *Sémiramis*, *l'Orphelin de la Chine*, *Tancrède*, *Rome sauvée*, *Oreste*, quoiqu'inférieures sans doute, offrent un grand nombre de morceaux et de scènes qui décèlent un talent très-heureux et très-distingué. Telle a toujours été mon opinion sur le théâtre de Voltaire : si dans l'examen que j'ai fait de plusieurs de ces pièces, je n'ai presque rien dit des beautés, c'est qu'elles étaient admirées et prônées au delà même de leur mérite; c'est que l'enthousiasme des partisans de Voltaire s'efforçait de combler l'intervalle qui le sépare de Corneille et de Racine, et même lui dressait un trône au-dessus des deux maîtres de notre scène. Uniquement occupé du soin de m'opposer à cette injustice, j'ai plus appuyé sur les critiques que sur les éloges : en cela ma bonne

foi a manqué d'adresse. J'ai peut-être trop heurté de front un préjugé que j'aurais combattu avec plus d'avantage, en paraissant le ménager, et ma simplicité a fourni des armes à des écrivains perfides, qui ont dénaturé mes intentions. J'ai révolté les amans de Voltaire, en leur montrant les défauts de l'objet aimé.

Mais, dira-t-on, ne doit-on pas des égards à un homme supérieur? Les plaisanteries, les sarcasmes, l'ironie, ne sont-elles pas déplacées, indécentes? Ne donnent-elles pas à la critique la plus raisonnable, l'air d'une injuste satire? Peut-être ai-je été séduit par l'exemple de Voltaire lui-même, qui, dans son commentaire sur Corneille, n'épargne pas les railleries et les épigrammes, à ce grand homme si simple, si franc, si modeste, dont les beautés sont à lui, et les défauts à son siècle. J'avoue qu'un pareil caractère commande le respect : il s'en faut beaucoup que celui de Voltaire soit aussi noble, aussi imposant, quand on se rappelle à quel point il a dégradé l'honneur des lettres, quels démentis il a donnés à ses écrits! Quand on songe qu'il a vomi les plus dégoûtantes ordures contre le citoyen de Genève, un de ses plus grands admirateurs, qui n'avait à ses yeux d'autre crime que d'être trop fameux; quand on se souvient des traits sanglans qu'il a lancés contre Lefranc, contre Gresset, coupable seulement d'avoir des mœurs et des vertus; quand on a lu ses pamphlets cyniques, ses lettres pleines de fiel et d'orgueil, ses infâmes diatribes contre des critiques honnêtes, tels que Larcher, qui n'avaient que le malheur d'avoir raison contre lui, il faut convenir que la Divinité paraît un profane, et qu'on ne se fait pas toujours un devoir de respecter un homme qui n'a rien respecté lui-même : on ne regarde pas comme un grand crime de plaisanter quelquefois celui qui a si cruellement abusé de la plaisanterie. D'ailleurs,

un tragique qui n'a que le troisième rang dans son art, n'exige pas une si grande vénération.

J'ajoute qu'il y a dans la construction d'une fable tragique des défauts qu'il est presque impossible de faire sentir, sans qu'il se mêle à la critique un peu d'ironie. Il y a des absurdités si fortes, qu'on ne peut les énoncer sans qu'elles paraissent ridicules : telles sont la plupart des invraisemblances qui déparent les tragédies de Voltaire : l'invention a manqué totalement à cet écrivain, dont le coloris a tant d'éclat. Il y a un contraste choquant entre la pompe de ses pensées, le fracas de son style et la mesquinerie de ses plans.

Je reconnais les beautés, je leur rends justice; mais je gémis de les acheter aux dépens de la raison et du bon sens, et je préfère infiniment celles qui, dans Corneille et Racine, naissent du fond du sujet, du jeu des passions, du choc des caractères; je m'afflige qu'un homme tel que Voltaire, capable de faire de si belles tragédies, ait mieux aimé nous donner de beaux romans.

Par exemple, avec l'envie la plus sincère d'admirer *Alzire*, je conviens que je ne comprends rien à la construction de cette pièce; je ne sais pas même quel est le lieu de la scène. Je vois au second acte les captifs américains dans le même lieu où je viens de voir Alzire, Alvarez et Gusman : ces captifs sont libres. Pourquoi ne les a-t-on pas fait sortir sur-le-champ de la ville espagnole dont l'entrée est interdite à tout Américain? Pourquoi, de leur prison, sont-ils venus dans l'intérieur du palais de Gusman? Pourquoi conspirent-ils hautement contre Gusman chez lui, et lorsqu'il y a des gardes qui peuvent les entendre à la porte de la salle?

Je demande à tout homme de bon sens si une fille, je ne dis pas mariée à un gouverneur espagnol très-jaloux, mais à un bon marchand de Paris, se trouve seule en

sortant de l'autel, si elle n'a ni parens ni amis auprès d'elle, s'il est possible que ses premiers momens, après la bénédiction nuptiale, soient donnés à un entretien secret avec son amant, lequel, de son côté, ne peut ni se montrer dans le palais, ni être introduit dans l'appartement d'Alzire, sans que toutes les convenances de mœurs, d'usages, de caractères, soient horriblement violées?

Qu'on me dise si Gusman, entrant chez sa femme deux heures après la noce, ne doit pas être choqué d'y trouver tête à tête avec elle

> Un de ces vils mortels dans l'Europe ignorés,
> Qu'à peine du nom d'homme on aurait honorés.

s'il ne doit pas commencer par faire retirer cet audacieux, à plus forte raison s'il doit supporter les injures atroces dont Zamore l'accable pendant une demi-heure? Le respect que Gusman doit à son père lui ordonne-t-il de se laisser outrager si long-temps devant sa femme par l'amant de sa femme? Le caractère de Gusman ne se dément-il pas par cette lâche patience? Cet Espagnol, d'ailleurs, n'est-il pas avili par les reproches honteux que lui fait Zamore? Si ces reproches sont vrais, ils rendent impossible le pardon généreux qui fait le dénouement : un brigand assez lâche pour faire appliquer un brave guerrier à la torture, afin de le forcer à découvrir son or, est totalement incapable d'un sentiment noble et d'une conduite héroïque. De toutes les tragédies de Voltaire, je n'en connais point dont la contexture soit plus malheureuse et choque plus ouvertement la raison; mais le brillant des situations, la beauté des vers, la force et l'impétuosité des passions entraînent tous les spectateurs et ne leur laissent pas le temps de réfléchir. Cependant, d'après les principes de Voltaire lui-même, un ouvrage,

dont les beautés n'ont pas un fondement solide, ne peut être placé au premier rang : je ne fais qu'appliquer à Voltaire les réflexions qu'il a faites sur Corneille, et son commentaire pourrait être intitulé *Voltaire jugé par lui-même*. (*22 ventose an* 12.)

— Corneille et Racine nous gâtent; voilà les deux zoïles qui se déchaînent le plus contre Voltaire, et, si on continue à les écouter, les tragédies du grand homme ne seront bientôt plus pour nous que des lieux communs de rhétorique et des déclamations de collége. On ne se figure pas à quel point l'habitude d'entendre des vers pleins, un dialogue juste, des sentimens vrais, dégoûte des hémestiches lâches et prosaïques, des faux brillans et du pathétique romanesque. Corneille et Racine occupent l'esprit, nourrissent l'âme, plaisent à la raison; Voltaire cherche à frapper l'imagination par des prestiges, qui n'éblouissent qu'un moment et ne touchent que par surprises.

Dépouillez *Alzire* du fatras des sentences et des amplifications, du fracas des passions et des fureurs extravagantes, que reste-t-il ? un sujet maigre et peu important, une fable mal tissue et sans intérêt. Un sauvage péruvien, errant dans les bois, vient chercher sa maîtresse près de la ville des Espagnols; il y trouve des fers; délivré par grâce, il apprend que sa maîtresse est mariée au gouverneur, et se livre à tous les emportemens d'une rage brutale; on le remet en prison; la femme du gouverneur procure la liberté à ce prisonnier, qui est son amant; il s'en sert pour assassiner le mari; et, ce qui est le comble du merveilleux, le mari assassiné pardonne pieusement à l'assassin, et, quoique Espagnol, lui cède sa femme.

Il fallait que Voltaire fût sorcier et qu'il eût le diable au corps, pour faire admirer à Paris, au centre des lu-

mières, cet amas de folies burlesques, plus comiques que tragiques. Sa magie était dans son style, mais bien plus dans la disposition des spectateurs blasés sur le bon sens, et avides d'idées nouvelles : cette opposition des mœurs sauvages avec celles des peuples civilisés, paraissait alors piquante, quoiqu'on l'eût déjà présentée bien plus heureusement dans *Arlequin sauvage*. Les maximes de tolérance et d'humanité étaient alors regardées comme la satire du fanatisme religieux. On sait aujourd'hui que ces mêmes maximes furent prêcheés en Amérique, avec le zèle le plus courageux, par un prêtre, par un évêque, et que Voltaire n'a été que l'écho d'un dominicain espagnol : le vertueux Barthélemy de Las-Casas avait dit, deux cents ans auparavant, avec l'onction d'un sentiment vrai, ce que Voltaire rimait avec prétention et avec emphase en 1736. Le philosophe du dix-huitième siècle ne disait donc rien de neuf.

Voltaire s'est tellement mépris, il savait si peu ce qu'il voulait faire et ce qu'il faisait, que ses sauvages, dont il avait dessein de faire des modèles de vertu, sont d'assez malhonnêtes gens, tandis que les Espagnols, qu'il croyait rendre odieux, sont dans la pièce les plus honnêtes gens du monde. Alzire épouse par faiblesse un homme qu'elle n'aime pas; elle viole ensuite ses sermens par l'intérêt qu'elle prend au plus mortel ennemi de son mari; Zamore, qui doit la vie à la générosité du gouverneur, veut lui enlever sa femme, et, parce qu'il ne peut en venir à bout, il poignarde le mari : voilà ses vertus. Gusman, le scélérat de la pièce, est respectueux envers son père; à sa prière, il met en liberté des aventuriers qu'il avait le droit de traiter en ennemis; il souffre avec une patience héroïque les injures atroces que son rival lui dit devant sa femme; il finit par lui céder cette femme, et meurt comme un saint. Il n'y a peut-être pas dans

tout le théâtre français un héros aussi débonnaire que ce farouche Gusman, appelé *Garnement* dans la parodie.

Le caractère de Zamore est faux d'un bout à l'autre : c'est un gascon qui veut tout battre et qui est toujours battu. Pour encourager quelques malheureux échappés des prisons, qu'il a rassemblés autour de lui, il leur dit avec emphase :

> Et six cents Espagnols ont détruit *sous leurs coups*,
> Mon pays et mon trône, et vos temples et vous.
> Nous n'avons plus d'autels, et je n'ai plus d'empire ;
> Nous avons tout perdu.

Cela n'est ni consolant ni flatteur pour des hommes dont il a d'abord vanté *la valeur peu commune*. Que vient-il donc faire ce forcené avec une douzaine de misérables, contre une nation victorieuse, puisque six cents hommes de cette nation ont suffi pour détruire en un instant tout son empire? Il demande aux braves qui l'accompagnent :

> N'obtiendrons-nous jamais la vengeance ou la mort?

La mort est très-aisée à obtenir; quant à la vengeance, il y peu d'apparence. Il répète encore la même question :

> Vivrons-nous sans servir Alzire et la patrie,
> Sans ôter à Gusman sa détestable vie,
> Sans trouver, sans punir cet insolent vainqueur,
> Sans venger mon pays qu'a perdu sa fureur?

Il trouve le vainqueur assez tôt pour se faire mettre en prison; ce qui l'empêche de *satisfaire les deux vertus de son cœur, la vengeance et l'amour*. Tout ce discours n'est que du galimatias; les vrais sauvages sont plus éloquens, plus nerveux, plus précis : et voilà ce qu'on voudrait nous faire admirer! (3 *germinal an* 12.)

ADÉLAÏDE DU GUESCLIN.

Adélaïde Du Guesclin, jouée pour la première fois en 1734, deux ans après *Zaïre*, fut sifflée et bafouée d'un bout à l'autre, au rapport de Voltaire lui-même, historien fidèle. En 1765, les comédiens s'avisèrent de la redonner ; elle fut alors accueillie avec enthousiasme, et alla, comme on dit, jusqu'aux nues. Voltaire se moque, à son ordinaire, de cette inconstance du public ; il s'égaie dans des anecdotes plaisantes. Quand un auteur a réussi, il est disposé à rire. Mais cherchons aujourd'hui sérieusement les causes de la disgrâce et du triomphe d'*Adélaïde* : d'abord, en 1734, on n'avait pas, comme en 1765, un le Kain pour jouer Vendôme. En 1734, Voltaire n'était encore que l'auteur d'*Œdipe*, de *Brutus* et de *Zaïre* ; mais en 1765, il était le souverain pontife de la littérature, et le premier ministre de la raison. En 1734, le public, nourri des chefs-d'œuvre des fondateurs de notre scène, exigeait encore que l'exacte vraisemblance y fût gardée ; il n'était point accoutumé aux intrigues romanesques, aux caractères forcés, aux situations outrées ; il démêlait aisément les absurdités à travers la *guipure* tragique ; mais en 1765, le public, dont le goût s'était formé par tant de rapsodies dramatiques, était mûr pour les beautés d'*Adélaïde Du Guesclin*. Ainsi, le parterre de 1734 dut trouver fort étrange cette *Adélaïde*, tombée comme des nues dans les murs de Lille ; ce Nemours qui se trouve, à point nommé, général de l'armée des assiégeans, sans que Vendôme en sache rien ; ce Nemours, que son frère renverse et fait prisonnier sans le connaître, qu'il se fait amener par curiosité, et qu'il ne regarde seulement pas lorsqu'il paraît. On dut être alors étonné que ce Vendôme, si défiant, s'imagine, sans aucun fondement,

que son frère n'a pu voir ni connaître *Adélaïde*, tandis qu'il soupçonne plus légèrement encore le vieux Coucy. Il paraît singulier que ce Caton, blanchi dans le métier des armes, crut faire beaucoup que de céder à son chef ses prétentions sur une fille de dix-huit ans, et fit valoir ce sacrifice. Le rôle d'Adélaïde déplut généralement; on trouva mauvais que cette fille ne s'expliquât pas plus clairement avec Vendôme; la reconnaissance seule devrait l'empêcher de nourrir sa passion par des détours, et surtout de lui persuader qu'elle ne refuse sa main que parce qu'il est rebelle au roi. Vendôme a raison de lui reprocher de l'artifice; mais le poëte avait bien aussi ses raisons pour ne pas lui donner plus de franchise. Mais ce qui révolta tous les esprits, c'est la bassesse et la lâcheté de Vendôme, absolument contraires aux mœurs et à l'esprit du temps où l'on suppose qu'il a vécu. Un général, fameux par ses exploits, peut-il ignorer les règles de l'honneur? Quel que soit l'excès de son amour et de sa jalousie, peut-il lui venir dans l'esprit de se défaire de son rival par un lâche assassinat, plutôt que de vider sa querelle les armes à la main? J'en atteste tous nos braves guerriers; en est-il un seul qui, dans l'ivresse de la passion la plus violente, pouvant se venger avec son épée, puisse imaginer d'avoir recours à une trahison infâme, et qui ne rejette pas avec horreur la pensée de faire lâchement égorger un prisonnier sans défense? Que serait-ce si ce prisonnier était son frère? Qu'un duc de Bretagne ait voulu autrefois faire assassiner le connétable de Clisson, c'était un souverain comme on en a vu beaucoup dans le monde; mais un pareil personnage est un monstre sur la scène. Du moment où Vendôme a découvert que son frère est son rival, il doit lui offrir le combat, et cependant l'idée seule de l'assassiner se présente à son esprit; il la médite,

il la savoure à loisir; il est sourd aux conseils de l'amitié; et ce qu'il y a d'incroyable lors même qu'il commence à sentir des remords, la honte et l'infamie d'une pareille action ne s'offrent point à son imagination, il n'en considère que la cruauté.

Les remords, dit-on, effacent tout au théâtre. Cela n'est pas vrai. Il n'y a point de remords qui effacent la lâcheté et la bassesse; et c'est une des premières règles du théâtre, de ne jamais faire commettre aux personnages qu'on veut rendre intéressans, quelqu'un de ces crimes dont la seule idée flétrit et déshonore. Si un militaire était convaincu d'avoir aposté un assassin pour tuer son rival, aucun remords ne pourrait empêcher qu'il ne fût chassé de son régiment, et regardé comme un infâme le reste de sa vie. Je ne suis pas surpris des éclats de rire dont le parterre accueillit alors *Es-tu content, Coucy?* Il semble en effet que Vendôme ne fait pas une grande prouesse, lorsqu'il veut bien se résoudre enfin à ne pas arracher à son frère sa femme; il n'y a pas là de quoi tant s'applaudir, dans un moment surtout où il devrait être bien humilié, et la question est véritablement ridicule. (13 *vendémiaire an* 9.)

—Enivré du succès de *Zaïre*, Voltaire avait besoin de la disgrâce d'*Adélaïde* pour recouvrer la raison, et se persuader qu'il n'était qu'un homme : il s'imaginait alors qu'il ne fallait, pour réussir au théâtre, que des folies amoureuses : il fut cruellement désabusé par les sifflets. Ce n'est point ici un conte, une anecdote satirique; c'est un fait incontestable : Voltaire était de la fête; il en fut le témoin fidèle; il assista, comme il le dit agréablement lui-même, à l'*enterrement d'Adélaïde*; il en a raconté les principales cérémonies avec une gaieté très-philosophique, quoiqu'un peu forcée. Voltaire était homme d'esprit; il était même calculateur autant que

poëte ; il savait très-bien quelle proportion il y a entre un sifflet et cinq cents sifflets.

Quand un gouvernement marche vers la décadence, il fait bien des progrès en trente ans : le public qui avait sifflé l'*Adélaïde Du Guesclin* en 1734, n'était plus le même que celui qui l'accueillit avec transport en 1765 : c'était une génération nouvelle, qui ne ressemblait en rien à la génération précédente. Voltaire, qui avait alors soixante-onze ans, se sentit rajeunir en apprenant la résurrection miraculeuse de son *Adélaïde* ; il se mit à faire des contes pour rire aux dépens des honnêtes gens qui trente ans auparavant avaient sifflé sa tragédie ; il les compara aux *sérénissimes sénateurs* de Venise, qui jugeaient dans la même cause, tantôt d'une façon et tantôt d'une autre, et *toujours à merveille :* il joignit à cette facétie l'aventure du musicien Mouret, qui avait fait une très-belle marche pour un régiment suédois. Ceux qui étaient chargés de l'examiner et de la payer, la trouvèrent fort mauvaise, et, quelque temps après, entendant cette même marche dans un opéra où Mouret l'avait placée, ils en furent transportés, et Mouret leur dit : *c'est la même.*

Ces deux petites anecdotes sont assez jolies, mais ne font rien à l'affaire : les sénateurs vénitiens et les examinateurs de la marche de Mouret étaient les mêmes personnes qui, sur la même chose, portaient un jugement différent : mais ceux qui ont applaudi *Adélaïde* étaient les petits-enfans de ceux qui l'avaient sifflée, et n'avaient pas autant de bon sens que leurs grands-pères. Ce qui le prouve, c'est que leurs papas avaient sifflé ce qui méritait de l'être : la rage et l'infamie de Vendôme, le coup de canon, charlatanisme théâtral, qui depuis a fait la fortune d'un drame de Sedaine ; la mauvaise gasconnade : *Es-tu content, Coucy ?* comme si c'était en

effet une grande prouesse de ne pas tuer son frère, et de ne pas lui ravir sa femme; il n'y a pas de quoi s'applaudir beaucoup.

Trente ans après, l'esprit philosophique ayant affaibli le sentiment et le goût, ces grossières inconvenances parurent des beautés du premier ordre : ce qu'on avait sifflé fut précisément ce qu'on applaudit le plus. Puisque des tragédies de Voltaire, qu'on avait d'abord trouvé mauvaises, ont réussi trente ans après, il pourrait arriver, par la même raison, que les productions de cet auteur, qui ont excité jadis le plus d'enthousiasme, fussent aujourd'hui regardées avec beaucoup de froideur et d'indifférence; il n'y a que les véritables chefs-d'œuvre fondés sur la raison et la nature, qui franchissent les siècles et restent supérieurs aux révolutions : les pièces de circonstance, les ouvrages de parti s'évanouissent avec les passions et les préjugés qui leur ont donné la vogue. Voltaire avait plus de motifs que personne pour ne pas trop appuyer sur l'incertitude des jugemens du public; un écrivain aussi heureux que lui, comblé de tant d'honneurs, a plus à perdre qu'à gagner à cette doctrine.

« Vous savez, dit très-bien Voltaire, ce que j'entends » par le public; ce n'est pas l'univers, comme nous » autres barbouilleurs de papier l'avons dit quelquefois. » Le public, en fait de livres, est composé de qua- » rante ou cinquante personnes, si le livre est sérieux; » de quatre ou cinq cents, lorsqu'il est plaisant; et » d'environ onze ou douze cents, s'il s'agit d'une pièce » de théâtre. » Voltaire est ici vraiment philosophe; il apprécie les choses ce qu'elles valent; il les nomme par leur nom propre : il aurait pu ajouter que sur les onze ou douze cents personnes qui composent le public du théâtre, il n'y en a pas cent dont l'esprit et le goût

soient cultivés par de bonnes études, et qui aient ce qu'on appelle de la littérature.

Or, maintenant, suez, graves auteurs, etc.

Après cet éclair de raison, Voltaire, aveuglé par l'amour-propre, retombe aussitôt dans les sophismes : de cette incertitude dans l'opinion publique, il conclut que les journaux ne doivent pas juger les pièces *parce qu'ils ne savent pas si le public à la longue jugera comme eux*. Voltaire suppose que le dernier jugement du public est toujours le meilleur; ce qui est évidemment faux : la manière dont il accueille aujourd'hui plusieurs chefs-d'œuvre comiques du siècle de Louis XIV, est la preuve du contraire : on reconnaît ici l'intérêt personnel d'un homme qui écrivait pour les ignorans, qui tendait des piéges à la multitude, et par conséquent devait avoir beaucoup d'humeur contre les journalistes qui éclairaient le public.

A quel point un auteur se fait illusion à lui-même! Comme il s'aveugle sur ses défauts! « On s'est récrié » contre le duc de Vendôme, dit l'auteur d'*Adélaïde*. » La voix publique m'a accusé d'abord d'avoir mis sur » le théâtre un prince du sang pour en faire, de gaieté » de cœur, un assassin. Le parterre est revenu tout d'un » coup de cette idée; mais nos seigneurs les courtisans, » qui sont trop grands seigneurs pour se dédire si vite, » persistent encore dans leur reproche. » Cet impertinent sarcasme contre *nos seigneurs les courtisans*, prouve qu'ils avaient du moins beaucoup de grandeur d'âme et de générosité : car au lieu de combler d'éloges et d'égards un faquin de poëte qui s'oubliait à ce point-là, ils auraient pu le remettre à sa place et le faire rentrer en lui-même : dans ce temps-là, le public et les courtisans avaient également raison d'être choqués qu'un auteur

dramatique présentât sur la scène comme un vil assassin, comme le meurtrier de son frère, un prince supposé du sang de France : un écrivain ne doit jamais rien exposer au théâtre qui tende à l'avilissement de la nation dont il fait partie, et du gouvernement établi sous lequel il vit. C'est une maxime qui s'accorde très-bien avec les grands principes de la liberté et de l'égalité, et surtout avec la tranquillité publique : il y a certaines bienséances sociales qu'on ne peut violer sans une indécence coupable : une tragédie est si peu de chose en comparaison du respect qui doit toujours environner les dépositaires de l'autorité, et tout ce qui les touche de près! *Si nos seigneurs les courtisans* ont plus insisté sur ce reproche que le parterre, ce n'est pas parce qu'ils étaient plus *grands seigneurs*; c'est qu'ils avaient un tact plus délicat et plus sûr de cette espèce de convenance.

« Pour moi, ajoute Voltaire, s'il m'est permis de me » mettre au nombre de mes critiques, je ne crois pas que » l'on soit moins intéressé à une tragédie, parce qu'un » prince de la nation se laisse emporter à l'excès d'une » passion effrénée. » Que devient donc l'esprit de Voltaire, quand son orgueil est en jeu? Il est bien question ici d'intérêt; il s'agit de bienséance : qui doute que le peuple, toujours trop disposé à la licence, ne s'intéressât beaucoup à tout spectacle piquant par quelque hardiesse contre les grands ou le gouvernement? Il semble qu'il n'y ait rien dans un état au-dessus de l'intérêt d'une tragédie, et pourvu que la pièce plaise, que personne ne peut y trouver à redire : quel pitoyable raisonnement de poëte égoïste!

Cependant Vendôme, tout prince qu'il est, n'intéresse pas, non parce qu'il est prince, mais parce que c'est un bas et vil scélérat, indigne du titre de chevalier; parce que c'est un lâche brigand, qui, au lieu de disputer sa

maîtresse par la voie des armes, veut se l'assurer par le plus infâme assassinat; par un assassinat médité, puisque le monstre persiste dans sa résolution pendant plus de trois heures; puisqu'après avoir eu le temps de réfléchir dans l'intervalle d'un acte à l'autre, il envoie par précaution un second assassin pour tuer son frère, ne se fiant pas assez au premier. Fayel, dans *Gabrielle de Vergi*, n'assassine pas l'amant de sa femme, qui est en son pouvoir; il lui offre le combat : dans cette pauvre pièce du *Tasse*, le scélérat Monsini n'assassine pas son rival, qui est entre ses mains, il lui offre le combat; il n'y a que l'illustre Vendôme, ce généreux prince français, ce magnanime chevalier, qui, tenant son frère prisonnier de guerre, le fait enfermer dans une tour pour l'y égorger à son aise, et lui ravir sa femme : il était réservé à Voltaire de peindre une horreur et une bassesse de cette nature, et à ses disciples d'admirer une action aussi honteuse, une aussi abominable lâcheté : la passion peut excuser tout au théâtre, excepté la bassesse. Il y a d'autres raisons du peu d'intérêt que Vendôme inspire; Voltaire ne les dissimule pas, et la plus forte de toutes, il n'a pas même l'air de la soupçonner : « Mais ce Vendôme, dit-il, n'intéresse peut-être pas assez, parce » qu'il n'est point aimé, et parce qu'on ne pardonne » point à un héros français d'être furieux contre une » honnête femme qui lui dit de si bonnes raisons. Coucy » vient encore prouver à notre homme qu'il est un pauvre » homme d'être si amoureux : tout cela fait qu'on ne » prend pas un intérêt bien tendre au succès de cet » amour. » Voltaire devrait bien nous expliquer comment ce Vendôme et son amour, qui n'intéressaient point en 1734, sont devenus intéressans en 1765; comment un si pauvre prince, un homme vil et si bas, a pu devenir un héros tragique : c'est peut-être, comme le dit

Voltaire, parce que *le sieur Dufresne avait joué le rôle indignement.* Le sieur Dufresne avait cependant joué admirablement Orosmane; cela aurait dû lui apprendre comment on jouait les fous et les enragés. Quoi qu'il en soit, le Kain joua depuis Vendôme de manière à couvrir les défauts du personnage. (20 *thermidor an* 10.)

L'ORPHELIN DE LA CHINE.

Corneille et Racine nous avaient présenté au théâtre les deux premiers peuples de l'univers, les Grecs et les Romains; Voltaire, pour varier la scène et nourrir la curiosité, nous conduisit en Palestine et en Arabie; il nous fit faire un voyage au nouveau monde, et enfin poussa jusqu'à la Chine. Il n'y a point de poëte qui ait fait voir à sa nation autant de pays : il était surtout à l'affût de ces grandes époques qui frappent les esprits : les croisades, l'établissement de la religion de Mahomet, la découverte de l'Amérique, la conquête de la Chine par les Tartares; voilà les tableaux qu'il offrait à la multitude étonnée : il est vrai que souvent la faiblesse de l'intrigue ne répondait pas à la magnificence du sujet; mais de pompeuses déclamations couvraient la mesquinerie de la fable, et au théâtre ce sont les lieux communs et les situations qu'on applaudit, jamais la beauté du plan et la sagesse de la conduite.

Les contrastes bien tranchans entre les mœurs des différentes nations, devaient être singulièrement recherchés par un poëte dont l'antithèse fut toujours la figure favorite; c'est ainsi que dans *Zaïre* il oppose aux Sarrasins les chevaliers français, dans *Alzire* les sauvages aux Espagnols, dans *Mahomet* les Musulmans aux idolâtres, et dans l'*Orphelin de la Chine* les Tartares aux Chinois. C'est dans ces oppositions qu'il se plaisait à

étaler ce qu'on appelle sa philosophie, c'est-à-dire, des observations très-communes sur le caractère, les mœurs, les usages de ces peuples ; mais il savait traduire en fort beaux vers ce qu'on lit dans tous les voyageurs ; aussi est-il un grand coloriste, beaucoup plus qu'un grand philosophe.

On prétend que l'*Orphelin de la Chine* est vraiment une tragédie chinoise, traduite en français par un père jésuite. Voltaire trouva plaisant de nous montrer cette production singulière d'un pays d'où il vient plus de magots que de tragédies. Cette révolution de la Chine, où les vainqueurs reçurent la loi des vaincus, ce triomphe de la philosophie sur la force, et des lettres sur la barbarie, déroba aux yeux de Voltaire le défaut d'intérêt et tous les vices d'un pareil sujet ; il vit dans la comparaison des Tartares et des Chinois assez de tirades pour défrayer une tragédie ; mais l'attrait le plus séduisant pour lui, c'était le plaisir de parler d'un peuple dont l'antiquité prétendue donne un soufflet à la Bible, d'un peuple soi-disant plus ancien qu'Adam seulement de quatre mille ans ; aussi a-t-il fait dire à Idamé que la Chine compte

De cent siècles de gloire une suite *avérée*.

Cette suite de *cent siècles* n'est pas trop *avérée* ; mais Idamé, en bonne citoyenne, doit le croire pour l'honneur de son pays. Voltaire, qui n'était pas chinois, avait l'air de le croire aussi ; il aimait mieux ajouter foi aux fables des mandarins qu'au récit de Moïse. Il me semble que, croyance pour croyance, je préférerais celle de mon pays ; je ne vois rien de philosophique à s'engouer des contes que débite sur son origine un peuple ignorant situé à deux mille lieues de nous.

La prédilection de Voltaire pour les Chinois était

4*

fondée sur de puissans motifs; la bonne compagnie de la Chine n'a point de religion, et abandonne à la populace le culte de Fo et les bonzes : quelle recommandation aux yeux d'un philosophe! Les courtisans et les lettrés adorent, dit-on, le ciel; ils pourraient dans un besoin passer pour athées; mais Voltaire les justifie et prétend que le *Tien* désigne l'Être suprême. Je le veux bien, je n'ai aucun intérêt à calomnier les Chinois; cette croyance oisive et facile de l'Être suprême est un hommage que la philosophie, quelquefois même la scélératesse, rend volontiers à l'auteur des choses, à condition cependant qu'il ne se mêlera pas trop des affaires de ce monde; c'est moins son existence que sa justice qui embarrasse ces grands génies vainqueurs de la superstition et des préjugés. Cette irréligion des gens comme il faut à la Chine, a été pour tout le pays une source de gloire; tous les aspirans au titre d'esprit fort se sont battu les flancs pour faire aux Chinois une réputation digne de leurs principes; ils ont exalté avec une sorte de fanatisme leur morale, leurs lois, leur police, leurs arts, tout, jusqu'à leur probité, la plus équivoque de leurs vertus; car des voyageurs dignes de foi assurent que c'est le peuple le plus fripon de la terre. Montesquieu, le plus franc et le plus loyal des philosophes, a rompu le charme en disant que la Chine se gouvernait avec le bâton.

Lorsqu'au théâtre on se rappelle cet adage de Montesquieu, on ne goûte pas beaucoup ces prodiges d'héroïsme que Voltaire attribue à des Chinois; un peuple gouverné par le bâton ne doit pas être fécond en héros : Zamti est si sublime, qu'auprès de lui Brutus n'est qu'un citoyen vulgaire; Brutus condamne à la mort ses fils coupables pour obéir aux lois; Zamti, sans nécessité, viole la loi de la nature, et veut assassiner son fils innocent. Que ce farouche mandarin s'expose lui-même

au supplice pour sauver le fils de son empereur, qu'il soit prêt à répandre tout son sang plutôt que de découvrir l'asile sacré qui recèle ce dépôt précieux, je reconnais là l'héroïsme de la fidélité et du devoir; mais qu'il donne son propre fils à égorger à la place de celui de l'empereur, c'est une atrocité fanatique, c'est un horrible outrage fait à la première et à la plus sainte de toutes les lois : cela peut être vrai, cela n'est pas vraisemblable :

Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.

Laharpe décide que la cause de Zamti est plus favorable que celle d'Agamemnon, que le sacrifice de Zamti est pur, celui d'Agamemnon inspiré par l'orgueil. Il n'y a que l'aveugle tendresse de Laharpe pour Voltaire qui puisse excuser une décision aussi peu digne d'un si fameux littérateur : la religion demande le sacrifice d'Iphigénie, le grand-prêtre l'ordonne, une armée entière l'exige; Agamemnon a fait tout ce qui était en son pouvoir pour éluder cette loi cruelle; mais rien ne force Zamti à égorger son fils, et son sacrifice est abominable précisément, parce qu'il est volontaire et libre.

Le même critique compare la situation d'Idamé à celle de Clytemnestre; mais il n'observe pas qu'Idamé se trouve dans la malheureuse nécessité d'accuser Zamti, ce qui met une grande différence entre sa position et celle de Clytemnestre. Il est toujours choquant et désagréable au théâtre qu'une mère, pour sauver son fils, soit obligée d'exposer les jours de son mari. Une autre disparité bien frappante, c'est que Clitemnestre n'est que mère; elle n'est ni si savante, ni si philosophe que la femme du mandarin Zamti; elle ne disserte pas aussi doctement sur l'égalité, sur les lois divines et humaines;

elle n'est pas en état, comme Idamé, de soutenir thèse contre un lettré chinois. Laharpe prétend que ces sentences philosophiques sont des vers de sentiment ; on reconnaît, il est vrai, dans les vers suivans le langage passionné d'une mère.

Oh ! je ne connais point cette horrible vertu;
J'ai vu nos murs en cendre et ce trône abattu;
J'ai pleuré de nos rois les disgrâces *affreuses* ;
Mais par quelles fureurs, *encor plus douloureuses*,
Veux-tu, de ton épouse avançant le trépas,
Livrer le sang d'un fils qu'on ne demande pas?
Ces rois ensevelis, *disparus dans la poudre*,
Sont-ils pour toi des dieux dont tu craignes la foudre?
A ces dieux impuissans dans la tombe endormis,
As-tu fait le serment d'assassiner ton fils?

Mais elle devait s'en tenir là; ce n'est plus Idamé, c'est Voltaire qui parle, lorsqu'elle ajoute :

Hélas! grands et petits, et sujets et monarques,
Distingués un moment par de frivoles *marques*,
Egaux par la nature, égaux par le malheur,
Tout mortel est chargé de sa propre douleur;
Sa peine lui suffit, et dans ce grand naufrage,
Rassembler nos débris, voilà notre partage.

Non-seulement ces vers sont déplacés dans la bouche d'Idamé, mais la construction n'en est pas nette, mais ils sont faux; car de l'égalité naturelle entre les hommes, il ne s'ensuit pas que chacun ne soit chargé que de sa douleur, et soit étranger à la peine d'autrui; ces vers ne sont que du galimatias et n'en excitent pas moins l'admiration de Laharpe. On peut dire la même chose de ceux-ci qui, plus corrects, plus précis pour le style, n'en sont pas plus justes pour le sens, ni plus convenables au personnage :

Va! le nom de sujet n'est pas plus saint pour nous,
Que ces noms si sacrés et de père et d'époux;

La nature et l'Hymen, voilà les lois premières;
Les devoirs, les liens des nations entières;
Ces lois viennent des dieux, le reste est des humains.

Lorsque Laharpe avance que la *tragédie n'a jamais été plus éloquente*; que cette scène d'Idamé égale celle de Clitemnestre pour la beauté du style; lorsqu'il se rend l'apologiste de ce fatras philosophique, il n'augmente pas la gloire de Voltaire, mais il nuit beaucoup à la sienne.

L'intérêt déjà très-faible par lui-même, s'anéantit totalement à la fin du troisième acte; on ne craint plus, ni pour le fils de l'empereur, ni pour Zamti, ni pour Idamé; ou si l'on craint encore quelque chose, c'est que Gengiskan n'enlève à Zamti sa femme, espèce de crainte qui n'est pas fort tragique. (9 *germinal an* 9.)

—Fontenelle, désespéré des bontés d'une dame qui ne se croyait pas obligée à une grande réserve avec un homme de près de cent ans, s'écria dans un enthousiasme galant : *Ah ! si je n'avais que quatre-vingts ans !* On peut dire dans le même sens, et relativement à la très-longue carrière que Voltaire a parcourue, qu'il n'*avait que soixante ans*, et que c'était encore un jeune homme quand il composa son *Orphelin de la Chine* : cependant tout est vieux dans cet ouvrage; tout porte l'empreinte de la caducité, beaucoup plus que dans *Tancrède*, où l'on retrouve encore souvent des traits de jeunesse, quoiqu'il n'ait été fait que cinq ans après. Dans l'*Orphelin*, l'emphase et la platitude se touchent : le pathétique est froid, presque ridicule; partout on rencontre des réminiscences de vieillard, qui s'imagine être créateur, et oublie qu'il est plagiaire.

L'*Orphelin de la Chine* est un enfant de douleur : le père infortuné y travaillait avec un rhumatisme goutteux : l'esprit n'était pas plus sain que le corps; après

avoir mis sa production en cinq actes ; il la trouva si faible qu'il la réduisit à trois, et il disait plaisamment que trois actes étaient encore beaucoup à son âge : l'inquiétude le prit ensuite sur le sort de cette nouveauté tragique qui n'avait pas les dimensions prescrites par l'usage : autre sujet de chagrin ; Crébillon était sur le point de donner son *Triumvirat* ; l'auteur était protégé par madame de Pompadour ; il inspirait un grand intérêt : Voltaire craignait qu'on ne l'accusât de vouloir braver Crébillon, et, avec ses trois bataillons chinois, détruire cinq grands corps d'armée romaine ; mais la plus vive et la plus terrible de ses alarmes était l'opposition qui se trouvait entre l'héroïne de sa tragédie et la maîtresse de Louis XV. La chinoise Idamé, adorée de Gengiskan, avait préféré la mort à l'infidélité, et son mari à l'éclat du trône. Madame de Pompadour, en sa qualité de française, n'avait point ambitionné le titre de martyr de la foi conjugale ; elle avait mieux aimé être la favorite d'un roi que la femme d'un financier.

Combien d'allusions perfides et funestes ne présentaient pas un pareil sujet de tragédie ! « C'est bien assez » que mes trois magots vous aient plu (écrivait Vol- » taire à madame de Fontaines) ; mais ils pourraient » déplaire à d'autres personnes ; et, quoique ni vous, » ni elles ne soyez pas absolument disposées à vous » tuer avec vos maris, cependant il se pourrait trouver » des gens qui feraient croire que toutes les fois qu'on » ne se tue pas en pareil cas, on a grand tort ; et on » irait s'imaginer que les dames qui se tuent à six mille » lieues d'ici, font la satire de celles qui vivent à Paris. » Voltaire se croyait déjà perdu à la cour, et il voyait Crébillon prêt à profiter de sa disgrâce. On pourrait appliquer aux poëtes ce que Platon dit des tyrans : Si l'on découvrait les tourmens intérieurs, les angoisses secrètes

qui les déchirent, on ne leur envierait point une vaine fumée qu'ils achètent au prix de leur repos.

Pour comble de malheur, Voltaire n'était pas content de ses magots chinois et de son brigand tartare; il trouvait tout cela froid et languissant: il ne pouvait se dissimuler le double intérêt qui porte au commencement de la pièce sur l'*Orphelin*, et ensuite sur l'amour de Gengiskan; l'héroïsme de l'amour maternel, et celui de l'amour conjugal réunis dans Idamé; l'héroïsme patriotique de Zamti; l'héroïsme moral de Gengiskan; tous ces prodiges de vertu accablent le spectateur sous le poids de l'admiration; à force d'admirer, on finit par bâiller. « Eh bien, me voilà chinois! (écrivait-il à » M. d'Argental) puisque vous l'avez voulu; mais je » ne suis ni mandarin, ni jésuite, *et je peux bien être* » *ridicule*. . . . . Je vous envoie des tartares et des chi- » nois dont je ne suis point content; il me paraît que » c'est un ouvrage plus singulier qu'intéressant. . . . . » Dès qu'un homme, comme notre conquérant tartare, » a dit: *j'aime*, il n'y a plus pour lui de nuances; il y » en a encore moins pour Idamé, qui ne doit pas com- » battre un moment; et la situation d'un homme à qui » l'on veut ôter sa femme, a quelque chose de si avilis- » sant pour lui, qu'il ne faut pas qu'il paraisse; sa vue » ne peut faire qu'un mauvais effet. » Voltaire devait ajouter qu'un fameux conquérant, qui, le jour même de son entrée triomphante dans la capitale du pays ennemi, n'est occupé que du soin d'enlever une femme à son mari, est ce qu'il y a de plus plat et de plus petit au théâtre.

« Amusez-vous, mon cher ange (dit-il dans une » autre lettre) de mes tartares et de mes chinois, qui » du moins ont le mérite d'avoir l'air étrangers. Ils » n'ont que ce mérite-là: *ils ne sont point faits pour le*

» *théâtre ;* ils ne causent pas assez d'émotion. Il y a de » l'amour ; et cet amour ne déchirant pas le cœur, le » laisse languir : une action vertueuse peut être approuvée » sans faire un grand effet. » Il dit ailleurs que Gengis est *Arlequin poli par l'amour :* pas trop poli, assurément, car cet Arlequin tartare est assez brutal pour réduire une femme au point de vouloir se tuer pour se délivrer de ses importunités. Enfin, il avoue naïvement que la tragédie de l'*Orphelin* n'a pas *la sève et le montant d'Alzire* : on y trouve cependant un bouquet de philosophie dont le parfum est assez fort : il finit ses doléances par ce trait qui n'est qu'une mauvaise antithèse sans justesse : *mes tartares tuent tout, et j'ai peur qu'ils ne fassent pleurer personne.* Les Chinois tués par les Tartares n'étant pas des personnages de la pièce, ces meurtres-là sont comme non avenus : les Tartares ne tuent véritablement personne dans la tragédie ; mais ils n'en font pas pleurer davantage.

Il paraît qu'en dépit de toutes ses réfléxions sur la nécessité de traiter en trois actes un pareil sujet, Voltaire fut à la fin obligé d'en faire cinq, et, par conséquent, de s'exposer à tous les inconvéniens qu'il avait prévus, surtout à la langueur mortelle des lieux communs et des amplifications d'écolier. (25 *thermidor an* 11.)

— Pour le succès de ses magots, Voltaire comptait avec raison sur le talent des excellens acteurs, que le hasard avait amenés vers le déclin de son génie, comme pour suppléer à la chaleur et à la verve qui semblaient alors l'abandonner. Il avait plus de cinquante ans quand mademoiselle Clairon et le Kain parurent, et ces deux acteurs peuvent être regardés comme les principaux artisans de sa gloire : tous les deux prirent la défense de l'*Orphelin* ; et Lanoue, dans le rôle de Zamti, contribua aussi à soutenir la pièce : Voltaire parle honnêtement

des deux premiers, mais il se montre fort ingrat envers Lanoue. J'ai déjà observé qu'il avait une secrète antipathie contre cet acteur. *Lanoue*, dit-il, *a assez l'air d'un lettré chinois, ou plutôt d'un magot; c'est bien dommage qu'il ne soit pas cocu.*

La plaisanterie est ici poussée jusqu'à l'indécence la plus grossière : Voltaire, reprochant à Lanoue d'avoir l'air d'un magot, imite ces gens qui donnent leurs épithètes aux autres; il devait craindre la réplique; car on sait que l'illustre père des magots chinois ne ressemblait pas mal à ses enfans, et Lanoue devait être tout fier d'avoir au moins ce trait de conformité avec Voltaire. Quant au regret que le poëte fait paraître que Lanoue *ne soit pas cocu*, il me semble qu'il n'était pas nécessaire de l'être pour représenter au naturel Zamti qui possède la plus fidèle des femmes.

Je ne sais si Voltaire lui-même est toujours un bon juge des acteurs; sa sévérité du moins est excessive quand il s'agit de ses propres ouvrages; il trouvait quelquefois que le fameux Dufresne jouait *indignement*. Lanoue était glacé, et ne se faisait pas entendre; Sarrasin était ignoble et trivial; le Kain lui-même, le Kain, son protégé, sa créature, lui paraissait de temps en temps lourd et froid. Voici le jugement qu'il porta de cet acteur célèbre après lui avoir vu jouer, aux délices, le rôle de Gengiskan.

« Le Kain, dit-il, réussira beaucoup dans le rôle de
» Gengis aux derniers actes, mais je doute que les pre-
» miers lui fassent honneur : ce qui n'est que noble et
» fier, ce qui ne demande qu'une voix sonore et assurée,
» périt absolument dans sa bouche : ses organes ne se
» déploient que dans la passion; il doit avoir fort mal
» joué Catilina : quand il s'agira de Gengis, je me flatte
» que vous voudrez bien le faire souvenir que *le premier*

» *mérite d'un acteur est de se faire entendre.* » C'est en effet le fondement de tout l'art théâtral, comme savoir lire et écrire, est le fondement de la littérature : mais c'est en vain que j'ai souvent inculqué cette maxime ; c'est celle qu'on pratique le moins : les uns veulent briller par la volubilité, par la prestesse ; les autres par la finesse; plusieurs par la douceur et la délicatesse du sentiment; ils mettent de la recherche et de la prétention à ne pas se faire entendre; et ce qu'il y a de bien malheureux, c'est qu'en effet on les applaudit souvent quand on ne les entend pas, et parce qu'on ne les entend pas. Si jamais le sifflet fut un avis utile et nécessaire, c'est lorsque l'acteur manque à la première loi de son art.

Au reste, ce passage de Voltaire, sur le Kain, est extrêmement curieux : il est vrai que cet acteur, dans les commencemens, était au-dessous de lui-même, quand la situation ne le faisait pas sortir hors de lui-même : il semblait né pour déchirer l'âme, plutôt que pour la toucher; il ne se trouvait à son aise que dans le pathétique le plus violent et le plus outré : ce qui épuise, ce qui abat les autres acteurs, était pour lui un soulagement : il avait besoin de ces grandes explosions pour chasser au-dehors l'ardeur qui le dévorait. Voltaire aurait dû remarquer que dans l'âge mûr, le Kain était parvenu à réprimer cette fougue, à concentrer ses forces, et qu'il jouait admirablement des rôles fiers et nobles, tels que Nicomède, Sertorius, Néron, etc., où il n'y a point de passion. Il était encore fort jeune quand il joua Gengis, et n'avait pas atteint la perfection qui, depuis, en a fait le modèle des acteurs tragiques. (28 *thermidor an* 11.)

— Voici ce que d'Alembert écrivait à Voltaire au mois de mai 1773 : « Votre *Childebrand* (car je ne puis » me résoudre à lui donner un autre nom) a demandé

» à le Kain (le fait n'est que trop vrai, et M. d'Ar-
» gental pourra vous l'assurer, si vous en doutez),
» une liste de douze tragédies, pour être jouées aux fêtes
» de la cour et à Fontainebleau; le Kain a porté cette
» liste, dans laquelle il avait mis, *comme de raison*,
» quatre ou cinq de vos pièces, entre autres, *Rome sauvée*
» et *Oreste*. *Childebrand* les a effacées toutes, à l'excep-
» tion de l'*Orphelin de la Chine*, qu'il a eu la bonté de
» conserver. Mais devinez ce qu'il a mis à la place de
» *Rome sauvée* et d'*Oreste*, le *Catilina* et l'*Electre* de Cré-
» billon. Je vous laisse, mon cher maître, faire vos ré-
» flexions sur ce sujet, et je vous invite à dédier à cet
» *amateur* des lettres votre première tragédie. »

Voilà une dénonciation en bonne forme d'un crime de lèse-majesté poétique et philosophique, envers le sultan de la littérature à cette époque, lequel avait d'Alembert pour grand-visir. Tout le monde ne devine pas sans doute quel est ce malheureux *Childebrand*, coupable d'un si noir attentat : c'est le maréchal de Richelieu que Voltaire avait choisi pour son héros. D'Alembert, très-scandalisé d'un pareil choix, citait à cette occasion les vers de Boileau :

> Oh le plaisant projet d'un poëte ignorant,
> Qui, de tant de héros va choisir Childebrand!

C'est en vain que Voltaire lui représentait que ce Childebrand avait été Adonis, qu'il avait été Mars : d'Alembert ressemblait aux femmes qui ne tiennent point compte aux hommes de ce qu'ils ont été : ce Mars, cet Adonis n'était plus pour le secrétaire perpétuel de l'Académie française, qu'un *vieux freluquet*, une *vieille poupée*, un *Alcibiade Childebrand*, un *marmiton* qui trouve mauvais que *Raton tire les marrons du feu* : cette dernière allégorie, de *marmiton*, de *Raton qui tire les mar-*

rons du feu, est un peu obscure pour le vulgaire profane : ces messieurs les philosophes avaient entre eux un *argot* comme la troupe de Cartouche : les facéties que Voltaire publiait contre la religion, étaient les *marrons* que *Raton* tirait du feu au risque de se griller les pattes ; et les marmitons étaient ceux qui ne trouvaient point plaisant qu'on dérangeât leur feu pour tirer les marrons.

Le maréchal de Richelieu s'amusait de l'esprit de Voltaire, mais sa philosophie lui paraissait dangereuse : un grand seigneur juge des choses de ce monde autrement qu'un poëte ; Richelieu, malgré sa légèreté apparente, sentait qu'il ne fallait pas sacrifier la monarchie et la nation à des turlupinades, à des bouffonneries d'arlequin ; il regardait ces farces impies en homme d'état, en politique ; d'Alembert et Voltaire, ou, si l'on veut, Bertrand et Raton, ne songeaient qu'à profiter des marrons pour leur gloire et pour leur fortune, sans s'embarrasser de ce que deviendrait la France après eux : ils poursuivaient en riant une entreprise, dont la fin leur eût peut-être coûté bien des larmes s'ils avaient assez vécu pour en être les témoins.

Un autre motif de la haine de d'Alembert contre Richelieu, c'était l'irrévérence de ce courtisan à l'égard de mademoiselle Clairon, douairière de la philosophie, trompette de la renommée de Voltaire, et qui, à ce titre, prétendait bien, malgré sa profession de comédienne, être la plus haute et la plus puissante dame qu'il y eût à Paris : Richelieu, en l'envoyant au Fort-l'Evêque, avait rabattu ses prétentions ; il ne croyait pas probablement que les comédiens fussent les officiers de la morale et les organes de l'instruction publique : peut-être même avait-il le malheur de croire que les comédiennes, quand elles étaient jolies, étaient propres à des fonctions beaucoup moins nobles et moins sé-

rieuses. Quoi qu'il en soit, Richelieu était un hérétique en philosophie, qui n'avait pas plus d'estime pour la comédie et les comédiens, que les huguenots n'en ont pour les papistes; il n'avait qu'une foi très-chancelante pour le progrès des lumières et tous les prétendus miracles de la secte; les philosophes, s'ils eussent été les maîtres, auraient fait de cet incrédule, le héros d'un bel auto-da-fé : malheureusement ils en étaient réduits à des malédictions secrètes : d'Alembert se consolait de son impuissance par des injures diaboliques qu'il écrivait à ses amis, contre le vainqueur de Mahon. Ce triste géomètre, long-temps le Trissotin de l'Académie, était bien le plus haineux et le plus vindicatif des hommes : il était aussi supérieur à Voltaire en intrigue et en méchanceté, qu'il lui était inférieur en talent : c'est le virus même du fanatisme qui coule de sa plume dans ces lignes atroces : « Bertrand plaint très-sincèrement Raton de se croire » obligé de se taire au sujet de Rossinante-Childebrand. » Pour Bertrand, qui n'a jamais vu Childebrand-Ado- » nis, qui ne l'a jamais cru Mars, mais tout au plus » Mercure, il ne peut que se réjouir avec tous les hon- » nêtes Bertrands, de voir Childebrand dans l'opprobre » qu'il mérite. » L'honnête Bertrand écrivait cela dans les premières années du règne de Louis XVI, qui commençait dès lors à écarter de lui ses amis, pour se livrer entre les mains des sophistes et des traîtres.

Voltaire pouvait avoir quelques sujets de plaintes contre le maréchal; il en avait un, entre autres, auquel il n'était pas indifférent; Richelieu lui devait de l'argent, et le payait comme un grand seigneur de ce temps-là payait ses dettes.

Voltaire disait lui-même de son héros : *Il a passé sa vie à me faire des plaisirs et des niches, à me caresser d'une*

main et à me dévisager de l'autre ; c'est sa façon avec les deux sexes. Cependant, ni les torts du maréchal, ni les instigations et la rage de d'Alembert, n'ont jamais pu détruire dans le cœur de Voltaire un attachement de cinquante ans ; il a respecté constamment cette vieille amitié, et c'est peut-être l'un des traits les plus estimables de son caractère.

L'*Orphelin de la Chine* est dédié au maréchal de Richelieu : le début de l'épître dédicatoire est aimable et gracieux : voici un endroit qui me paraît touchant ; le fonds de l'idée est emprunté d'Horace et de Boileau ; mais le tour appartient à Voltaire. « On dira peut-être » qu'au pied des Alpes, et vis-à-vis des neiges éternelles » où je me suis retiré, et où je devais n'être que philo- » sophe, j'ai succombé à la vanité d'imprimer ; que ce » qu'il y a eu de plus brillant sur les bords de la Seine » ne m'a jamais oublié. Cependant je n'ai consulté que » mon cœur ; il me conduit seul ; il a toujours inspiré » mes actions et mes paroles : il se trompe quelquefois, » vous le savez ; mais ce n'est pas après des épreuves si » longues. Permettez donc que si cette faible tragédie » peut durer quelque temps après moi, on sache que » l'auteur ne vous a pas été indifférent ; permettez qu'on » apprenne que si votre oncle fonda des beaux arts en » France, vous les avez soutenus dans leur décadence. »

Le style de ce morceau est négligé, même un peu lourd ; il n'en a qu'un plus grand air de vérité : ce n'est pas là le brillant, la légèreté ordinaire de l'auteur ; c'est quelque chose de mieux, c'est de la douceur et du sentiment : il retombe ensuite dans ses préjugés et son charlatanisme ; ce n'est plus l'ami de Richelieu qui parle, c'est l'orfèvre, M. Josse, c'est un poëte tragique qui trouve qu'il n'y a rien au monde d'aussi important que

des tragédies, qui soutient que le théâtre est *une école de morale où l'on enseigne la vertu en action et en dialogue.* Cicéron ne pensait pas ainsi : il regardait au contraire les tragédies comme ce qu'il y a de plus propre à énerver les âmes : voyez ses *Tusculanes :* il y parle en philosophe, et non pas en homme qui fait métier d'exciter les passions du peuple, sur des tréteaux. (22 *fructidor an* 11.)

— Il y a duplicité d'action et d'intérêt dans l'*Orphelin de la Chine.* Dans les premiers actes, il n'est question que du sort de l'orphelin; dans les derniers, il s'agit de savoir si l'usurpateur enlèvera la femme du mandarin. La plupart des situations et des coups de théâtre sont plus propres à éblouir la multitude qu'à satisfaire les connaisseurs. Zamti, qui vient proposer à sa femme de se tuer pour la rendre veuve et lui procurer un meilleur parti que lui, est plus ridicule qu'héroïque. On ne doit jamais faire une proposition qui ne peut être acceptée; et si Zamti a sincèrement envie de rendre à sa femme ce singulier service, il faut qu'il se tue sans lui demander son avis; il n'y a que la pompe des mots et la magie du théâtre qui puissent empêcher qu'on n'éclate de rire à une pareille scène.

Les deux époux qui font la partie de se tuer ensemble pour échapper au tyran, sont encore un exemple de ces situations forcées qui n'ont qu'un vain éclat : la véritable vertu n'a point tant d'apprêt ni de faste. Idamé et Zamti montreraient plus de courage en opposant au tyran une résistance calme et invincible : il y a plus de force d'âme et de philosophie à attendre la mort qu'à se la donner dans un accès de désespoir. Les argumens dont les deux époux appuient leur résolution, sont étrangement déplacés dans un pareil moment : Idamé, qui soutient une thèse en faveur du suicide, n'est qu'une

raisonneuse, dont l'orgueil effréné ne convient ni à son sexe ni à son état.

Eh bien, écoute-moi :
Ne saurons-nous mourir que par l'ordre d'un roi ?
Les taureaux aux autels tombent en sacrifice ;
Les criminels tremblans sont traînés au supplice ;
Les mortels généreux disposent de leur sort.
Pourquoi des mains d'un maître attendre ici la mort ?
L'homme était-il donc né pour tant de dépendance ?
De nos voisins altiers imitons la constance ;
De la nature humaine ils soutiennent les droits,
Vivent libres chez eux et meurent à leur choix.
Un affront leur suffit pour sortir de la vie,
Et plus que le néant ils craignent l'infamie.
Le hardi Japonais n'attend pas qu'au cercueil
Un despote insolent le plonge d'un coup d'œil.
Nous avons *enseigné* ces braves insulaires ;
Apprenons d'eux enfin des vertus nécessaires ;
Sachons mourir comme eux.

Cette tirade est brillante, mais dangereuse dans toute espèce de gouvernement et de société, et surtout dans un temps où ces actes de fureur et de folie se multiplient d'une manière effrayante. Le monde se dépeuplerait si un *affront suffisait* aux hommes pour *sortir de la vie*. Cette doctrine du suicide est fondée sur celle du néant après la mort ; ce vers l'indique assez :

Et plus que le néant ils craignent l'infamie.

Et qu'y a-t-il de plus propre à encourager tous les crimes, que cette idée du néant? Indépendamment des funestes résultats d'une pareille doctrine, y a-t-il rien de plus opposé au caractère connu des Chinois, que ce ton républicain que le poëte leur prête ! Des Chinois nés sous un gouvernement despotique, élevés dans le plus profond respect pour les volontés d'un maître, accoutumés au dévouement le plus aveugle, à la résignation la plus absolue aux ordres de leur empereur, doivent-ils tenir

ce langage insolent? convient-il surtout à une Chinoise, formée dès l'enfance à la soumission? N'est-ce pas une faute essentielle contre les règles de l'art que de travestir ainsi les Chinois en Romains?

Cet étalage d'orgueil, d'indépendance et d'athéisme paraissait très-imposant dans les jours qui ont précédé l'éruption de notre petite vérole philosophique et démocratique : on n'en voit aujourd'hui que l'extravagance et le danger.

Virgile pensait bien plus sagement, lorsqu'il a placé dans les enfers ceux qui avaient attenté à leur vie; Voltaire, qui a traduit ce passage de l'*Énéide*, aurait dû s'en souvenir :

Là, sont ces insensés qui, d'un bras téméraire,
Ont cherché dans la mort un secours volontaire;
Qui n'ont pu supporter, faibles et furieux,
Le fardeau de la vie imposé par les dieux,

(30 *brumaire an* 13.)

— La pièce commence par ces vers, qu'il semble que Voltaire ait dérobé à Chapelain :

Se peut-il qu'*en ce temps de désolation*,
En ce jour de carnage *et de destruction*.

C'est une de ses tragédies dont le style est le plus lâche, le plus diffus, le plus gonflé de fatras et d'épithètes oiseuses. Voici quelques exemples :

Cette ville autrefois souveraine du monde,
Nage de tous côtés dans le sang *qui l'inonde*.

Qui l'inonde est un singulier pléonasme, lorsqu'on vient de dire que la ville *nage dans le sang*; mais il fallait rimer à *monde*. Les deux vers suivans sont du galimatias le plus bizarre :

Voilà ce que cent voix *en sanglots superflus*,
Ont appris en ces lieux à mes sens éperdus.

On ne trouve pas souvent dans les auteurs les plus décriés, des vers aussi grotesques. Qu'on examine un peu ces mauvaises lignes rimées, on sera étonné de la barbarie de ces *cent voix qui apprennent en ces lieux, en sanglots superflus, à des sens éperdus*. La plupart des vers de Corneille, que Voltaire a si cruellement parodiés dans son commentaire critique, sont admirables en comparaison de ceux-ci. En voici deux autres, qui, sans être de la même force, méritent cependant d'être remarqués :

Tandis que leurs sujets *tremblant de murmurer*,
Baissent *des yeux mourans qui craignent de pleurer*.

Des yeux mourans qui craignent de pleurer, sont extrêmement plaisans ; et *tremblant de murmurer* est aussi assez réjouissant, et donne surtout une haute idée du courage des Chinois.

Esclaves, écoutez : que votre obéissance
Soit l'unique réponse *aux ordres de ma voix*.

Les ordres de la voix ; c'est la premire fois qu'on s'était servi d'une pareille expression. Le même caractère de nouveauté et d'originalité se retrouve dans un *front qui lève les yeux*.

Et je règne en des lieux
Où mon *front avili n'osa lever les yeux*.

On sera peut-être bien aise de connaître le style de Gengiskan, de ce farouche conquérant qui fit trembler l'Asie. Ecoutons-le raconter comment il devint amoureux de la chinoise Idamé.

Un poison tout nouveau *me surprit* en ces lieux;
La tranquille Idamé le portait dans ses yeux.

Voilà Gengiskan *surpris par un poison qu'Idamé portait dans ses yeux*. C'est vraiment là le jargon des romans de

Scudery et de la Calprenède, et non pas le langage d'un guerrier tartare.

Ses paroles, ses traits *respiraient l'art de plaire.*

Respiraient l'art : ces deux mots ne sont pas faits pour aller ensemble.

Son mépris dissipa *ce charme suborneur*,
Ce charme inconcevable et souverain du cœur.

Quelle malheureuse fécondité de mots oiseux et parasites! *Charme suborneur, charme inconcevable et souverain du cœur.* C'est bien là le style d'un écolier; et Voltaire, lorsqu'il était vraiment écolier, écrivait beaucoup mieux.

Mon âme tout entière
Se doit *aux grands objets de ma vaste carrière.*

Qu'est-ce que *les objets de la carrière ?* et *les grands objets de la vaste carrière* ajoutent à l'impropriété du tour, la faiblesse des épithètes.

J'ai subjugué le monde, *et j'aurais soupiré ?*

Cette interrogation et la manière brusque dont elle est amenée ont quelque chose de comique.

Ce trait *injurieux dont je suis déchirée*
Ne rentrera jamais dans cette âme offensée ;
Je bannis sans regret cette lâche pensée.

Il est toujours ridicule d'entendre un homme farouche parler en berger de l'Astrée, *du trait injurieux dont il fut déchiré*, et qui *ne rentrera jamais dans son âme offensée* ; mais il est contre toutes les convenances du style de faire succéder à de si brillantes métaphores des façons de parler communes et ordinaires, et de faire dire tout simplement à Gengis :

Je bannis sans regret cette lâche pensée.

Voltaire s'est bien trompé, s'il a cru pouvoir prêter à un Scythe grossier et féroce, nourri sous les tentes au milieu des déserts, ces petites irrésolutions de l'amour, ces dépits, ces caprices d'un cœur qui se combat lui-même, toutes ces agréables contradictions, toutes ces extravagances du délire amoureux : c'est le comble du ridicule de travestir ce géant tartare en berger d'églogue ; c'est le dernier degré de l'impéritie de présenter le sauvage conquérant de la Chine, au moment où il entre dans la capitale de cet empire, comme un amant irrité des dédains d'une maîtresse rebelle, comme un sultan ennuyé sur le trône, qui a besoin de l'amour pour remplir le vide de son cœur. Ce n'est pas à l'instant même de la conquête, lorsque le conquérant est encore enivré de l'ardeur du pillage et du plaisir de la victoire, qu'on peut raisonnablement le supposer, comme Auguste, dégoûté de l'ambition et des grandeurs.

Gengis a fort bien dit lui-même que

> Son âme tout entière
> Se donne aux grands objets de sa vaste carrière.

Voilà pourquoi on ne peut avoir que du mépris pour le sot amoureux d'une femme mariée et d'une mère de famille, lequel s'établit le rival d'un lettré chinois, recherche avec ardeur ses restes, et semble regarder comme le plus *grand objet de sa vaste carrière*, l'honneur de forcer un mandarin à faire divorce avec sa femme, afin de pouvoir l'épouser lui-même. Je ne connais point de tragédie dont le héros soit plus fou, plus avili et plus niais. Si notre système de société et de galanterie a fourni quelquefois des beautés à nos auteurs tragiques, convenons qu'il leur a fourni encore un bien plus grand nombre de sottises et d'extravagances : il est vrai que le public ne réfléchit point au théâtre, et qu'il adopte les

plus grandes absurdités, pourvu qu'elles soient revêtues de termes pompeux, de vers ronflans, et surtout accompagnées des cris et de la pantomime d'un acteur qui se bat les flancs.

Il a fallu un le Kain, avec la prodigieuse renommée de Voltaire, pour faire passer cet étrange personnage de Gengiskan. Le Kain rapporte lui-même dans ses mémoires, que Voltaire étant aux délices, lui dit ces propres paroles, en lui confiant le rôle de Gengiskan : « Mon » ami, vous avez les inflexions de la voix naturellement » douces ; gardez-vous bien d'en laisser échapper quel» ques-unes dans le rôle de Gengiskan ; il faut bien » vous mettre dans la tête que *j'ai voulu peindre un tigre, » qui, en caressant sa femelle, lui enfonce les griffes dans » les reins.* » Voltaire n'a pas fait ce qu'il voulait ; Gengiskan n'est point un tigre ; il n'enfonce point ses griffes dans les reins de sa femelle : c'est plutôt le lion de la fable, qui s'est laissé couper les griffes par une femme. Un tigre ne fait pas tant de façons pour dévorer sa proie. Gengiskan passe le temps à se fâcher, à s'apaiser ; il s'exprime tantôt en héros d'opéra, tantôt en despote fanfaron ; il parlemente avec le mari et la femme, et toute la fureur de ce tigre prétendu se réduit à négocier un divorce : quand il s'aperçoit que sa femelle aime mieux se tuer que de tomber dans ses griffes, il y renonce, et surmonte sa passion avec une générosité que les tigres ne connurent jamais.

Il paraît que le Kain, d'après l'idée que Voltaire lui avait donnée de Gengiskan, le joua en tigre, et le joua tout de travers, ce qui n'empêcha pas qu'il n'eût beaucoup de succès ; car la multitude aime tout ce qui est outré, extravagant et gigantesque. Quelque temps après, il se rendit à Ferney, et instruisit Voltaire de l'effet des premières représentations de l'*Orphelin de la Chine.* Le

poëte fut curieux de voir comment le Kain jouait son rôle, et l'invita à le réciter devant toute la compagnie. Le Kain, empressé à lui plaire, commence à débiter, d'un ton d'énergumène, les vers de Gengiskan, s'efforçant de mettre dans sa déclamation toute l'*énergie tartarienne*, comme il le dit lui-même; mais à peine Voltaire eut-il entendu quelques tirades, que l'indignation et la colère se peignirent dans ses traits; plus l'acteur se démenait, plus l'auteur paraissait furieux; enfin, n'y pouvant plus tenir: *Arrêtez!* s'écria Voltaire; *arrêtez..... le malheureux! il me tue, il m'assassine!* On fit de vains efforts pour le calmer; c'était dans ce moment un vrai tigre; il sortit plein de rage, et courut s'enfermer dans son appartement.

Qu'on juge de l'étonnement et de la consternation du pauvre le Kain, accoutumé aux acclamations de la capitale; il ne songea plus qu'à partir, et cependant poussa la politesse jusqu'à faire demander à Voltaire un moment d'entretien. *Qu'il vienne s'il veut*, répondit l'implacable vieillard. Le Kain se présente en tremblant, témoigne ses regrets, et paraît désirer recevoir des conseils: ces derniers mots apaisent Voltaire, qui ne demandait pas mieux que d'en donner; il prend son manuscrit, et récite le rôle de Gengiskan à le Kain, pour lui donner une idée de la manière dont il devait être joué. Le comédien transporté d'admiration, à ce qu'il dit, profita de cette leçon sublime, et, de retour à Paris, il la mit en pratique la première fois qu'il joua Gengiskan. Un de ses camarades qui remarqua ce changement dans son jeu, dit malignement: *On voit bien qu'il revient de Ferney.*

C'est le Kain lui-même qui rend compte de cette anecdote dans une lettre à l'un de ses amis; le fonds en est par conséquent de la plus exacte vérité. Quant à l'i-

dolâtrie voltairienne et aux louanges données à Voltaire, comme comédien, on peut s'en méfier : tout le monde sait qu'il était bien meilleur comédien dans la société que sur le théâtre. Il est probable que le Kain outra d'abord le rôle de Gengiskan, et que depuis il y mit plus de vérité et de profondeur. Il résulte de tout ce récit, que le personnage est extrêmement difficile, parce qu'il est équivoque et faux, et parce que l'auteur lui-même savait mieux ce qu'il avait voulu faire que ce qu'il avait fait. (4 *frimaire an* 13.)

MAHOMET.

Voltaire demandait un jour à Fontenelle comment il trouvait son *Mahomet*. Je le trouve horriblement beau! répondit le vieux philosophe. Voltaire, en effet, dans cette pièce, a passé le but. *Je ne sais*, dit-il lui-même, dans sa lettre au roi de Prusse, du 20 janvier 1742, *si l'horreur a été plus loin sur aucun théâtre.... Votre majesté est bien persuadée qu'il ne faut pas qu'une tragédie consiste uniquement dans une déclaration d'amour, une jalousie, un mariage*. Est-ce qu'il n'y a point de milieu entre la fadeur et l'atrocité? S'il n'y en avait point, il vaudrait beaucoup mieux être doucereux et faible, qu'horrible et atroce. Du côté moral, le défaut du pathétique est moins dangereux que l'excès, parce qu'il n'émousse pas la sensibilité du peuple; il ne dessèche pas les âmes; et même en littérature, des tragédies d'un effet médiocre laissent plus de ressource à l'art que des spectacles affreux dont l'humanité s'indigne. L'esprit, dont la nature est toujours de se porter en avant, peut donner à la scène la vigueur et l'énergie qui lui manquent; mais après des poëmes monstrueux qui font frémir la nature, que reste-t-il, sinon de s'enfoncer toujours plus avant dans les atro-

cités? L'âme, blasée par ces violentes secousses, est à peine sensible à des émotions plus faibles, et s'endort au vrai tragique.

Voltaire n'a pas trouvé dans son génie assez de ressources pour émouvoir et toucher les spectateurs par les moyens que Corneille et Racine avaient employés; il a cru devoir appeler l'horreur et les *effets* au secours de son impuissance : c'est ainsi qu'il a dénaturé la tragédie française, et qu'il a cherché à établir sa réputation sur les ruines de son art; ce qui est très-peu philosophique. Jadis Molière osa risquer son chef-d'œuvre du *Misantrope* sur une scène accoutumée aux bouffonneries, aux farces, aux quiproquo des intrigues espagnoles; Racine ne craignait pas d'exposer son admirable tragédie de *Britannicus* sur un théâtre où les absurdités et les aventures romanesques étaient en possession de plaire : ces écrivains, assez grands pour envisager la postérité, sacrifiaient à la perfection de l'art la gloire du moment. Voltaire ne s'est pas cru assez fort pour corriger son siècle; il a jugé qu'il était plus facile et plus sûr de le flatter.

Mahomet n'est autre chose que Tartufe les armes à la main. Voltaire n'a pas eu le goût assez fin ou le génie assez vigoureux pour écarter du tableau de ce Tartufe conquérant tous les traits qui pouvaient l'avilir; il a rapetissé ce grand scélérat; il l'a rendu plus dégoûtant, plus odieux que terrible. Son but a été, sans doute, de peindre dans Séide, Jacques Clément, et dans Mahomet, le père Bourgoing : mais ce qui convient à un moine, à un prieur de jacobins, ne convient point au fondateur d'un grand empire et d'une religion qui règne encore aujourd'hui dans la moitié du monde. La scène où Mahomet prend lui-même la peine de séduire un enfant, n'est qu'une scène de fourberie honteuse qui dégrade ce

célèbre imposteur. Il faut donner aux crimes tragiques un air de grandeur dès qu'on en montre toute la bassesse et toute la turpitude; ils sont indignes de la scène. Le fanatisme de bonne foi, qui n'est qu'une erreur et une passion, est bien plus théâtral que la scélératesse hypocrite : un supérieur de couvent, vraiment fanatique, excitant au meurtre un jeune moine, par des passages de la Bible, est moins odieux et plus tragique qu'un fourbe tel que Mahomet, qui emploie, pour tromper un malheureux jeune homme, la religion et l'amour, qui lui promet le ciel et une fille :

Le prix était tout prêt; Palmire était à vous.

Mahomet n'a jamais commis de crimes de cette espèce. Ses impostures, souvent ridicules en elles-mêmes, ont toujours été agrandies par leur objet. Voltaire a calomnié le prophète; il ne peut le dissimuler; mais son excuse est plaisante. *Mahomet*, dit-il, *était capable de tout.* Cela peut être; mais la scène tragique n'est pas capable de tout; c'est-à-dire qu'elle n'admet pas la bassesse dans un héros de tragédie. *Je n'ai pas prétendu*, dit-il, *mettre une action vraie sur la scène*, *mais des mœurs vraies.* Le poëte peut-il ignorer qu'il y a des mœurs vraies qu'il ne faut pas mettre sur la scène? *J'ai voulu*, ajoute-t-il, *faire penser les hommes comme ils pensent dans les circonstances où ils se trouvent.* Qui jamais eut moins cette intention que Voltaire, dont le dialogue est si peu naturel, et qui parle par la bouche de tous ses personnages? Ce qui manque essentiellement à tous ses ouvrages, c'est la vérité. (27 *vendémiaire an* 10.)

— La tragédie de Mahomet fut jouée pour la première fois à Lille, en 1741; et sur le bruit que fit la pièce, on dit, mais sans aucun fondement, que plusieurs prélats furent curieux de la voir; on leur en donna une repré-

sentation sur un théâtre particulier, et ils sortirent très-édifiés de ce spectacle. On ajoute que la même tragédie fut soumise au jugement du cardinal de Fleury, ministre supérieur aux Richelieu et aux Mazarin, si le bonheur des peuples est le chef-d'œuvre des ministres. Fleury fut enchanté de la morale, et trouva même quelque chose à reprendre à la poésie. Quoi qu'il en soit de ces anecdotes très-hasardées, qui n'ont d'autre garantie que l'autorité des sectateurs de Voltaire, il est certain que la pièce fut jouée à Paris le 9 août 1742; qu'elle fut retirée après la troisième représentation, et qu'elle reparut avec beaucoup d'éclat et de succès en 1751. Dans l'espace de neuf ans, l'esprit philosophique avait fait de grands progrès. Quoique la tragédie de Mahomet fût composée avec beaucoup de réserve et de sagesse, de grands politiques, qui attachent plus de prix à la tranquillité de l'état qu'aux vers d'un poëte, auraient pu juger dans le temps qu'elle a paru, qu'un pareil spectacle était sans aucune utilité pour la nation, et n'était pas sans danger. Aujourd'hui, la pièce n'a rien de nuisible : elle n'est plus qu'ennuyeuse.

L'éditeur de la tragédie de Mahomet prétend qu'*un homme de beaucoup d'esprit* a dit *que si Mahomet avait été écrit du temps de Henri III et de Henri IV, cet ouvrage leur aurait sauvé la vie.* Cet homme de *beaucoup d'esprit* n'en avait guère quand il a dit cela : sans avoir *beaucoup d'esprit*, on peut soupçonner que frère Clément le jacobin, le père Bourgoing son supérieur, et le frénétique Ravaillac n'allaient pas beaucoup à la comédie, amusement contraire à l'esprit religieux. Il ne faut aussi qu'un peu de sens commun pour savoir qu'on n'écrit jamais contre le fanatisme, quand le fanatisme règne: que la peinture des abus de la religion ne divertit que ceux qui ont peu ou point de religion; par conséquent

la supposition de l'*homme de beaucoup d'esprit* est impertinente, et la conclusion qu'il en tire n'est pas plus ingénieuse. Je n'ignore pas que Voltaire, sur cet article, n'a pas moins de prétentions que son éditeur. C'est avec un sérieux risible que l'auteur de *Mahomet* dit au roi de Prusse : « Votre majesté sait quel esprit m'animait en » composant cet ouvrage; l'amour du genre humain et » l'horreur du fanatisme ont conduit ma plume. J'ai » toujours pensé que la tragédie ne doit pas être un » simple spectacle qui touche le cœur sans le corriger. » Qu'importent au genre humain les passions et les » malheurs des héros de l'antiquité, s'ils ne servent pas » à nous instruire?....... Ne peut-on pas essayer d'attaquer, dans une tragédie, cette espèce d'imposture » qui met en œuvre à la fois l'hypocrisie des uns et la » fureur des autres? »

Ceux qui ont lu les lettres de Voltaire, où il désire se voir à la tête de cent mille hommes pour combattre les ennemis de la raison, peuvent raisonnablement douter de son horreur pour le fanatisme; ceux qui ont lu ses romans et ses pamphlets sont très-portés à soupçonner qu'il se moquait du genre humain beaucoup plus qu'il ne l'aimait : il était donc alors aussi sincère, avec le roi de Prusse, qu'on a coutume de l'être avec les rois. Comme on pouvait lui objecter que des déclamations contre le fanatisme étaient fort inutiles, dans un temps où l'on commençait à ne plus croire en Dieu, Voltaire, avec sa loyauté accoutumée, prétend qu'il y avait encore beaucoup de fanatisme en France; et il en donne pour preuve les prophètes des Cévennes, qui faisaient mourir ceux de leur secte qui n'étaient pas assez soumis. Je n'approuve point assurément cette atrocité des prophètes des Cévennes; mais je suis aussi scandalisé que surpris de l'intolérance de Voltaire à l'égard de ces prophètes;

car il a toujours des entrailles de père pour tous les religionnaires factieux; il les regarde comme des innocens persécutés, et jamais il n'accuse de fanatisme que les catholiques. Le gouvernement aurait dû, sans doute, envoyer jouer *Mahomet* dans les Cévennes, pour apprendre à vivre à ces fanatiques; il est même étonnant que le comité de salut public ne se soit pas avisé de faire donner, dans la Vendée, quelques représentations de cette merveilleuse tragédie : que de sang on aurait épargné!...

Ce qui peut faire douter du succès, c'est que toutes les tragédies de Voltaire qui respirent la bienfaisance, l'humanité, la tolérance, n'ont pu arrêter, et même ont favorisé l'explosion de ce terrible fanatisme, qui a couvert la France de malheurs et de crimes. Les brigands révolutionnaires étaient particulièrement imbus de la morale et des maximes de Voltaire : c'était leur chef, leur apôtre; ils étaient ses ministres; ils remplissaient le plus cher et le plus ardent de ses vœux, *en écrasant l'infâme* : ils avaient souvent entendu ces vers, dont le sens vaut mieux que le style :

> Exterminez, grand Dieu de la terre *où nous sommes*,
> *Quiconque* avec plaisir répand le sang des hommes.

Ils n'en ont pas trop bien profité, comme chacun sait. Cessez donc, poëtes dramatiques, de prétendre à la réforme du genre humain : quelqu'importance que le fanatisme des arts attache à votre agréable talent, vous n'avez point d'empire sur les passions, vous ne savez que les peindre, vous ne pouvez que les flatter : du moment que vous heurterez le goût général et la façon de penser à la mode, vous serez sifflés. Rimeurs, qui vous prétendez les précepteurs des hommes, vous ne donnez pas vos idées à vos disciples, ce sont vos disciples qui dé-

terminent et commandent vos idées; ce ne sont pas vos écrits qui forment l'esprit public, c'est l'esprit public qui dicte vos écrits; votre siècle vous subjugue quand vous croyez le dominer, et, loin de maîtriser l'opinion, vous n'en êtes que les esclaves. (20 *pluviose an* 10.)

—*Mahomet* excita contre Voltaire un violent orage: il sut le conjurer avec une rare prudence; je regarde comme un des chefs-d'œuvre de sa politique d'avoir intéressé en faveur de son ouvrage le chef même de l'église romaine. Ce qui pourrait un peu affaiblir le mérite de l'auteur de *Mahomet*, c'est qu'il eut affaire à un auteur, à un homme de lettres plus sensible à la louange qu'un autre homme. Prosper Lambertini occupait alors le trône pontifical, sous le nom de Benoît XIV. Voltaire composa un distique latin pour mettre au bas de son portrait :

Lambertinus hic est, Romæ decus et pater orbis,
Qui mundum scriptis docuit virtutibus ornat.

C'est-à-dire : « Tu vois les traits de Lambertini, la » gloire de Rome et le père de l'univers : ses écrits ont » éclairé le monde; ses vertus en sont l'ornement. » Le distique n'est pas merveilleux : on ne voit pas comment le pape est le *père de l'univers*; ce pléonasme de *l'univers* et *du monde* a quelque chose de froid : mais le distique aurait été moins bon, que celui pour lequel il était fait l'eût trouvé excellent. Voltaire envoya à Benoît XIV sa tragédie, avec le distique qui devait lui servir de passeport; le tout accompagné d'une lettre aussi adroite que respectueuse, écrite en italien, et dont voici la traduction littérale :

« Très-bienheureux père,

» Votre sainteté me pardonnera la liberté que prend » un des moindres fidèles, mais un des plus grands

» admirateurs de la vertu, de soumettre au chef de la
» vraie religion cet ouvrage contre le fondateur d'une
» secte fausse et barbare.

» A qui pourrais-je dédier plus convenablement la
» satire de la cruauté et des erreurs d'un faux prophète,
» qu'au vicaire et à l'imitateur d'un dieu de vérité et de
» douceur?

» Que votre sainteté m'accorde donc la permission de
» mettre à ses pieds le livre et l'auteur, et de demander
» humblement sa protection pour l'un et ses bénédic-
» tions pour l'autre. Je m'incline très-profondément
» devant elle, et je baise ses pieds sacrés. »

Cette lettre ingénieuse, pleine de petites antithèses agréables dans le goût de l'auteur, est un exemple frappant de ces contradictions de l'esprit humain qui ont leur source dans l'égoïsme : Voltaire aux pieds du pape est une caricature plaisante.

La réponse de Benoît est d'une noble simplicité; le vénérable pontife rappelle l'archevêque de Grenade dont il est fait mention dans *Gil-Blas*. On sait que ce prélat, extrêmement sévère pour les mœurs, donna cependant un bon bénéfice à un prêtre libertin, pour le récompenser d'avoir bien copié ses homélies. Lambertini, flatté de l'hommage que lui fait de sa tragédie le plus fameux écrivain, l'esprit le plus brillant qu'eût alors la France, encore plus flatté du distique, oublie que la main qui l'a tracé a composé une foule d'autres vers bien moins édifians; il oublie tout ce qui pouvait détourner un chef de l'église romaine d'accepter une pareille dédicace de la part d'un homme tel que Voltaire. Il ne voit que le distique; il s'étend avec complaisance sur la manière victorieuse dont il a réfuté un critique qui prétendait avoir vu une faute de quantité dans le premier vers. Il se félicite de s'être souvenu si à propos de son Virgile, qu'il

n'avait pas ouvert depuis cinquante ans ; sa lettre est d'une politesse douce, aimable, pleine d'une franchise naïve, qui fait pardonner l'amour-propre en ne prenant pas la peine de le déguiser.

La réplique de Voltaire est encore plus flatteuse, plus spirituelle que sa première épître ; il comble le pontife des éloges les plus fins et les plus délicats. Dans ce petit commerce épistolaire, on voit, d'un côté, un bon vieillard qui savoure la louange, et dont la vanité s'épanouit très-naturellement ; de l'autre, un courtisan délié qui sait faire son profit de cette faiblesse ; un maître passé dans l'art d'assaisonner la flatterie. (14 *ventose an* 10.)

— Voltaire écrivait au comte d'Argental : *Je crois qu'il faut donner* Mahomet *le lendemain des Cendres ; c'est une vraie pièce de carême.* Il ne croyait pas si bien dire : en effet, rien n'est plus froid et plus lugubre que cette tragédie ; on aurait pu l'ordonner pour pénitence à ceux qui se seraient rendus coupables d'un excès de plaisir pendant le carnaval. Une atrocité basse et dégoûtante est déjà par elle-même quelque chose de très-ennuyeux ; et quand cette atrocité est encore revêtue d'une couche de philosophie, rien assurément ne doit être plus convenable dans un temps de mortification : il y a là de quoi guérir des spectacles les personnes qui auraient un goût trop vif pour cet amusement profane.

Zulime, dit encore Voltaire, *est la pièce des femmes ; Mahomet sera la pièce des hommes.* Les femmes bâillèrent prodigieusement à leur pièce, et *Zulime* est une des plus grandes pauvretés du théâtre de Voltaire : quant aux hommes, ils n'approuvèrent pas tous également le cadeau qui leur était spécialement destiné : le siècle n'était pas encore parfaitement mûr pour ce chef-d'œuvre ; c'était le pain des forts ; et il y avait encore à Paris beaucoup

d'honnêtes gens qui avaient la faiblesse de croire qu'il ne fallait pas troubler l'Occident et le Nord avec du galimatias oriental. Ce fut donc cette disette de philosophie et de philosophes qui força le généralissime des armées de la raison à faire une retraite prudente en 1742. Ses coureurs lui avaient donné avis qu'il allait être tourné par le procureur-général de la superstition et des préjugés : il fut forcé d'abandonner le champ de bataille : M. d'Argenson, son protecteur, n'aurait pas même pu le tirer des griffes d'un pareil ennemi.

Voltaire employa plus de dix ans à recruter ses troupes : les progrès sont rapides quand on a les passions pour auxiliaires. Lorsque le héros philosophe se remit en campagne en 1751, déjà il se trouvait assez fort pour ne craindre ni la police, ni le parlement : le triomphe de Mahomet fut presque aussi brillant que celui qui couronna depuis l'illustre *Figaro*, lequel avait du moins l'avantage de n'être pas un personnage de carême. On sait à quoi s'en tenir sur le succès des pièces de parti. Mahomet a perdu depuis la révolution tout le mérite des circonstances ; on ne voit plus dans le prophète qu'un misérable imposteur, qu'un scélérat petit et mesquin, qui s'amuse à séduire un jeune imbécille par la crainte de Dieu et par l'appât d'une fille, pour se procurer le régal de faire tuer un père par son fils : cette complication d'horreurs inutiles, méditées et calculées froidement par un vil coquin, est de la plus malheureuse invention : Voltaire lui-même convient qu'il a calomnié Mahomet ; ce qui est bien pis encore, il l'a dégradé, avili ; et ce héros révolutionnaire ne paraît dans la tragédie que le digne précurseur de Robespierre, de Collot, de Lebon, de Carrier, et autres monstres qui inspirent autant de dégoût et de mépris que de terreur.

Si cette pièce fameuse, en qui Voltaire *avait mis ses*

complaisances, et qu'il regardait comme *ce qu'il avait fait de mieux, sans aucune comparaison*; si ce chef-d'œuvre, unique en son genre, a rendu réellement quelque service à la société, c'est probablement celui d'avoir nourri et formé les affreux tartufes que nous avons entendu, quarante ans après, annoncer en France un nouvel Alcoran, le coupe-tête en main. Mahomet égorgeait au nom de Dieu; ils massacraient au nom de l'humanité, de la liberté et de la patrie. C'est par une sorte d'esprit prophétique que Rousseau a dit dans sa lettre sur les spectacles : qu'il *craignait qu'une pareille pièce ne fît plus de Mahomet que de Zopire*.

Les malheurs de la religion ont dépouillé Mahomet de tout son charme. Les crimes du fanatisme religieux ont perdu une partie de leur horreur, quand on les a comparés aux forfaits du fanatisme politique; on a cessé de haïr les prêtres, quand on les a vus sous le glaive des bourreaux, qu'avait armés contre eux une fausse et barbare philosophie : il n'y a que des dupes qui puissent croire aujourd'hui que Voltaire, en composant *Mahomet*, n'avait d'autre but que de préserver les peuples et les rois des excès d'un faux zèle : on n'avait rien à craindre, en 1751, des fureurs de la superstition; tout tendait au contraire au mépris des institutions religieuses. Le débonnaire Benoît XIV, se laissant flagorner par un poëte hypocrite, et acceptant la dédicace de son *Mahomet*, comme celle d'une œuvre pie; le cardinal de Fleury lui-même, faisant céder sa prudence aux sollicitations des courtisans; M. d'Argenson, de juge devenu partie, et choisissant exprès pour censeur de la tragédie de Voltaire, son compère et son complice d'Alembert; des prélats aveuglés assistant, à Lille, à la représentation de *Mahomet*; la bonne compagnie liguée contre la religion avec les philosophes, et soutenant la

conjuration, des forces de l'opinion publique; tout n'annonçait-il pas un esprit d'erreur, de faiblesse et de vertige, avant-coureur du plus horrible bouleversement?

La France n'avait donc pas besoin alors d'être prémunie contre le fanatisme de la religion, puisqu'elle était déjà menacée du fanatisme de l'anarchie, plus terrible encore aux nations et à leurs chefs. Voltaire n'a donc écrit que pour satisfaire son propre fanatisme, qui l'animait à la destruction du culte de son pays: si dès lors sa haine eût été armée du pouvoir suprême, il aurait épargné beaucoup de besogne aux septembriseurs et aux décemvirs. Cet apôtre de l'humanité et de la tolérance, qui dit dans une de ses lettres: *Je sais bien ce que je ferais, si j'étais à la tête de cent mille hommes*, eût mis sans doute de côté les vers et la prose pour secourir la raison avec des armes d'une meilleure trempe; il eût emporté d'assaut les églises, les cloîtres; et, comme il entendait les affaires de finances beaucoup mieux que celles de la guerre, il n'eût pas négligé d'enlever les dépouilles de l'ennemi vaincu; cet heureux coup de main n'eût pas laissé à la génération suivante de quoi faire les frais d'une révolution: alors, au lieu de mettre aux pieds de sa sainteté une dédicace perfide et un distique flatteur, il eût envoyé au pape Benoît XIV une bonne déclaration de guerre; il eût prêché une croisade pour reconquérir à la philosophie l'antique domaine des Césars, tous grands philosophes, puisqu'ils n'étaient pas chrétiens.

On m'accuse quelquefois d'injustice envers la philosophie; personne n'estime plus que moi la vraie philosophie, qui n'est autre chose que la saine morale, et la connaissance du cœur humain: je me plains, au contraire de ne point trouver de philosophie dans les écrits

des philosophes, point de raison dans leurs raisonnemens; je m'afflige et m'indigne de n'y voir que leurs passions; leurs diatribes ne sont que petitesse, intrigue, mauvaise foi; je suis surtout révolté de leur pitoyable logique: les jansénistes de Port-Royal étaient des raisonneurs d'une toute autre force. N'est-il pas risible de voir un enfileur de syllabes harmonieuses, qui n'a jamais eu dans la tête quatre idées saines sur la politique et la morale, s'ériger en réformateur du genre humain, aspirer à la monarchie universelle de l'opinion, et s'imaginer que, pour faire le bonheur du monde, il ne s'agit que de renverser les autels et les temples? Quand il s'acharne contre l'ombre d'un fanatisme éteint depuis un siècle, il me semble que c'est dom Quichotte qui combat des moulins à vent. (29 *messidor an* 11.)

— On s'attend à des blasphèmes: voici des louanges; il est vrai que ce n'est pas moi qui les donne; c'est un homme qui n'en est pas plus prodigue que moi; c'est le misantrope génevois, c'est J.-J. Rousseau: ce n'est pas que Mahomet ne lui fasse horreur comme à tout le monde; ce n'est pas qu'il ne soit indigné du scandaleux triomphe d'un scélérat; mais il loue Voltaire d'avoir *porté sur un second personnage un intérêt de respect et de vénération, capable d'effacer ou de balancer au moins la terreur et l'étonnement que Mahomet inspire.* Il n'était guère possible à Voltaire de faire sa tragédie avec Mahomet tout seul; dès qu'on a un grand scélérat dans une pièce, on lui oppose un homme vertueux; ce sont les élémens du métier: il n'y a pas là grande matière à éloge:

> *Vitavi deniquè culpam,*
> *Non laudem merui.*

Ce qui est louable, c'est d'avoir donné à Zopire un caractère ferme et inflexible; c'est dommage que ce caractère ne se déploie qu'en paroles et n'agisse point: le sénat

et le shérif de la Mecque sont la plus pitoyable chose du monde : si Zopire, dans le tête à tête, paraît supérieur à Mahomet par le bon sens et la droiture, Mahomet à son tour écrase absolument Zopire par la force et par l'activité : un autre défaut non moins essentiel, c'est que dans la pièce, le scélérat, le monstre, est l'adorateur et le prédicateur d'un seul Dieu; l'honnête homme, est le païen et l'idolâtre.

Rien n'égale l'admiration et l'enthousiasme de J.-J. Rousseau pour la scène entre Mahomet et Zopire : *Il fallait*, dit-il, *un auteur qui sentît bien sa force pour oser mettre vis-à-vis l'un de l'autre deux pareils interlocuteurs* : chacun doit faire ici-bas son métier : le philosophe J.-J. n'était point littérateur; il avait l'esprit faux, parce qu'il avait fait ses études dans des romans : la scène qu'il regarde comme le grand œuvre du génie tragique, était au contraire facile; elle présentait une opposition brillante entre un ambitieux et un honnête homme : il ne fallait qu'un écolier pour la saisir; et il n'était nullement nécessaire de *bien sentir la force* pour oser tenter une entreprise dont le succès était sûr : il eût été difficile de mal faire une pareille scène : Voltaire, il est vrai, l'a traitée avec une grande supériorité; il avait l'espèce de talent qui convient à ces antithèses de caractères : Rousseau éprouve ici ce qui arrive à presque tous les amateurs qui ne connaissent point un art, c'est de supposer la difficulté où elle n'est pas : l'ignorant en musique admire un morceau d'harmonie très-compliqué; il ne sait pas que le moindre petit air naturel et mélodieux exige beaucoup plus de génie.

« Je n'ai jamais, continue J.-J., ouï faire en parti-
» culier de cette scène, l'éloge dont elle me paraît digne;
» mais *je n'en connais pas une au Théâtre Français où la*
» *main d'un grand maître soit plus sensiblement empreinte*,

» *et où le sacré caractère de la vertu* l'emporte plus sensi-
» blement sur *l'élévation du génie.* » Rien de plus prodigue qu'un avare quand par hasard il se met en dépense : Rousseau, chagrin et atrabilaire; Rousseau, très-économe d'éloges, passe ici toute mesure et se jette dans de flatteuses hyperboles. Quoi! il ne connaît pas une seule scène au Théâtre Français, où la main d'un grand maître soit plus sensiblement empreinte? Il n'a donc jamais lu Corneille et Racine; il ne connaît donc pas la scène d'Horace et de Curiace, celle d'Auguste avec ses amis, celle de Cinna et d'Émilie, celle de Pauline avec Sévère, de Polyeucte avec Pauline? Il ne connaît donc pas la scène de Burrhus avec Néron, de Mithridate avec ses enfans, d'Athalie avec Mathan et Abner, et une foule d'autres fort supérieures, pour le fonds et le style, à l'entretien fort inutile de Mahomet et de Zopire, dont il ne résulte rien, et qui n'est qu'une belle amplification de rhétorique? Mahomet devait connaître Zopire, et ne pas risquer une négociation dont l'unique effet devait être de se démasquer sans fruit devant un ennemi. La scène est assurément une des meilleures que Voltaire ait jamais faite; c'est la meilleure de la tragédie de *Mahomet*; mais il est un peu trop fort de la proclamer la meilleure du Théâtre Français.

On y retrouve toujours ce défaut essentiel de Voltaire qui parle par la bouche de tous ces personnages : Mahomet, dans cette fameuse scène, est aussi savant que Voltaire en géographie, en histoire, en théologie; il parle d'Osiris, de Zoroastre, de Minos, de Numa, de Constantin: il nomme les divers pays, les différens peuples du monde; il les cite à Zopire qui ne les connaissait pas beaucoup plus que lui; il met dans la bouche d'un vil conducteur de chameaux, un précis historique à la manière de Bossuet, tandis qu'il est prouvé que les Arabes languissaient,

à cette époque, dans une profonde ignorance et dans une honteuse superstition beaucoup plus grossière que celle que Mahomet a mise à la place. Cet étalage pouvait éblouir Rousseau très-novice dans l'art dramatique : il n'est, pour l'homme instruit, que le charlatanisme d'un déclamateur.

Voici donc, en dernière analyse, à quoi se réduit la scène : « Je suis un imposteur; mais j'ai de l'ambition, » de l'éloquence et du courage. Les hommes sont des » sots : si tu veux m'aider à les asservir, je te rendrai » tes enfans qui sont prisonniers dans mon camp; j'é- » pouserai ta fille, et tu seras un de mes lieutenans. » A cela Zopire répond : « Tu n'es qu'un infâme brigand. » Je ne veux de toi ni pour gendre, ni pour maître : je » suis citoyen, je suis honnête homme, avant d'être » père. » Mahomet a dû prévoir cette réponse, et si Zopire avait été autre chose qu'un vain discoureur de vertu et d'humanité; s'il ne s'était pas avisé d'aller tout seul faire ses dévotions dans son oratoire, et prier ses dieux de bois quand il fallait agir et sauver la patrie; s'il avait pris les précautions qu'un homme d'état doit prendre, Mahomet était perdu.

C'est surtout dans la conduite et dans les actions que le *sacré caractère de la vertu est empreint*, et non dans des phrases de parade; mais un rhéteur comme Rousseau ne devait rien trouver de si beau que des phrases : quant à *l'élévation du génie* de Mahomet, on n'en aperçoit aucune trace dans la pièce : on n'y trouve que la bassesse infâme d'un tartufe, qui fait sottement l'amour à une jeune fille, et séduit lâchement un jeune garçon : il n'y a pas assurément *d'élévation de génie* à dire à un honnête homme : je suis un coquin, mais je suis le plus fort; embrasse mon parti par intérêt ou par nécessité; à moins qu'on ne trouve un génie très-élevé dans le bri-

gand qui dit au voyageur : tu n'es pas le plus fort, donne-moi ta bourse, si tu veux sauver ta vie. On a imprimé quelques conversations du contrebandier Mandrin avec des commis des fermes ou bien avec les gens qu'il forçait à prendre ses marchandises : c'est au fond la même chose que le langage de Mahomet à Zopire : il n'y a dans tout cela nulle élévation de génie, mais une horrible impudence. (2 *fructidor an* 11.)

— En examinant la pièce dépouillée de tous les agrémens étrangers dont les circonstances et l'esprit de parti l'avaient revêtue, j'y trouve dans le style une certaine pompe orientale qui dégénère quelquefois en enflure : des idées nobles et grandes, de belles scènes, celle de Zopire avec Omar, et surtout celle de Mahomet avec Zopire. Ce n'est pas, comme l'a dit Rousseau, celle où la main d'un grand maître est le plus sensiblement empreinte ; mais elle est traitée par un poëte habile, avec beaucoup d'art et de talent. Il y a dans le cours de la pièce de très-beaux vers, et en général le coloris a de l'éclat et de la magnificence ; mais on ne peut pas en dire autant de l'action et des caractères.

Mahomet, annoncé comme un dieu, n'est pas même un homme quand il agit : son entrée est superbe ; mais cette foule de grands capitaines qui l'environnent, ces ordres qu'il leur distribue avec tant de faste, tout cet étalage se réduit à séduire un jeune imbécille, par les plus honteux moyens, pour lui faire assassiner son père : horreur très-inutile à la grandeur de Mahomet, et même très-dangereuse ; car si le poison donné à Séide opère quelques minutes plus tard, le prophète perd l'honneur et la vie. Quel est, je ne dis pas le grand homme, mais l'homme de bon sens, qui, sans nécessité et par un pur raffinement de vengeance, expose sa fortune à une chance plus incertaine que celle de la loterie ou d'un

coup de dés? Mahomet est donc un mauvais charlatan, un cafard imprudent et téméraire : à travers son costume éblouissant, on reconnaît toujours le capuchon du révérend père Bourgoing; et, pour comble de ridicule, ce Mahomet est amoureux d'une Agnès, et joue près d'elle le rôle d'Arnolphe.

Palmire et son frère Séide sont deux jeunes idiots hébêtés de fanatisme, et très-ennuyeux sur la scène, surtout dans leurs éternels colloques avant l'assassinat de Zopire. Cet assassinat est horrible; c'est l'abus du pathétique : il afflige plus qu'il ne touche. Comment Omar peut-il être fanatique adorateur de Mahomet, dont il est le confident? Il n'y a point, dit-on, de héros pour son valet de chambre : Mahomet ne peut être le héros d'Omar, qui le voit en déshabillé, et n'aperçoit en lui que le plus odieux et le plus scélérat des hommes. C'est un grand défaut que le crime triomphe au dénouement : quelques remords donnés à Mahomet, pour la forme, n'empêchent pas qu'il ne continue à tromper le genre humain, après un si heureux début. Rousseau a raison de dire que la pièce est plus propre à former des Mahomet que des Zopire.

J'ai souvent parlé de Mahomet; mais il me semble qu'il est bon de résumer quelquefois mes observations sur cette pièce pour l'instruction des jeunes gens qui entrent dans le monde, et commencent à fréquenter le théâtre : il faut les prémunir contre le fanatisme qui exagère les beautés et cache les défauts; car il y a un fanatisme littéraire, comme il y a un fanatisme politique, et un fanatisme religieux : tout est fanatisme pour les ignorans qui ont l'esprit faible et la tête chaude. (8 *août* 1810.)

NANINE.

Les romanciers sont les pourvoyeurs des poëtes dramatiques ; mais où se pourvoient les romanciers? ils se pillent les uns les autres de temps immémorial ; ils reproduisent, sous toutes sortes de formes, les mêmes fictions ; quelquefois ils puisent dans leur imagination déréglée, et alors ils en tirent des monstres à qui la nouveauté donne beaucoup de vogue. Il y a peu de romans excellens : les meilleurs sont ceux qui sont le moins romanesque ; le principal mérite de *Dom Quichotte* est d'être la satire des romans de son siècle ; *Gil-Blas* est un agréable tableau de la vie humaine : *Tom Jones* réunit la vivacité de l'intrigue à la vérité des caractères ; c'est le seul héros de roman qui soit tout à la fois honnête, amoureux et infidèle.

Nanine est un roman dialogué, joliment écrit en vers de dix syllabes, rythme dont Voltaire connaissait toutes les grâces ; *Nanine* est un roman de Richardson, un roman très-inférieur à *Clarisse*, que Voltaire méprisait tant : et comment un homme qui faisait si peu de cas des détails domestiques, a-t-il pu dévorer ceux qu'on trouve dans *Paméla*, et y puiser le sujet d'une pièce de théâtre ? Beaucoup de femmes n'aiment point *Paméla*, parce qu'elles trouvent qu'elle s'humilie trop, parce qu'elle dit sans cesse qu'elle n'est qu'une pauvre servante : il me semble que Paméla, en s'humiliant ainsi, en restant toujours à sa place, conserve parfaitement la véritable dignité de son sexe.

Ce roman a tenté beaucoup de gens de lettres ; il est fameux par les naufrages de ceux qui ont essayé de le mettre au théâtre : Lachaussée, Boissy, François (de Neufchâteau), sans compter l'opéra bouffon de la *Bonne*

Fille. Voltaire est le seul qui ait fait du moins un ouvrage qu'on peut lire, quoiqu'il soit froid à la représentation.

Voici un conte fait à plaisir pour amener un bon mot de Piron. Après la première représentation de *Nanine*, Voltaire demanda à Piron ce qu'il pensait de sa pièce? Je pense, répondit Piron, que vous voudriez bien que je l'eusse faite. Mais, reprit Voltaire, on n'a pas sifflé. Ah! je le crois bien : comment peut-on siffler quand on bâille? L'anecdote est évidemment fausse : Voltaire n'eût jamais fait une pareille question à Piron; mais c'est un canevas pour le trait de Piron, qui est ingénieux et d'autant mieux placé, qu'en effet l'ouvrage est languissant et peu théâtral. Les caractères sont faibles et très-inférieurs à ceux du roman.

On raconte une autre historiette, assez heureusement imaginée dans le temps où l'on voulait absolument que la comédie fût un sermon, et les comédiens des missionnaires. Un homme de qualité, dur et fier, revenant d'une représentation de *Nanine*, dit à son suisse : Je vous ordonne de laisser entrer chez moi tous ceux qui me demanderont, fussent-ils en sabots. Le suisse très-étonné d'un ordre si édifiant, s'imagina d'abord que son maître venait de se confesser à l'église; mais jetant les yeux sur la voiture, il y vit une actrice qui était alors maîtresse de monseigneur, ce qui lui fit juger que sa conversion était l'ouvrage de la comédie, et une manière de faire sa cour à sa princesse.

On a tort d'intituler cette pièce le *Préjugé vaincu* : l'opinion qui réprouve les alliances trop inégales n'est point un préjugé; mais une vérité fondée sur la raison, et même sur la géométrie : les proportions sont la base de l'ordre : lorsqu'un homme associe à sa destinée et choisit pour sa compagne une femme qui, par sa nais-

sance, son éducation et ses sentimens, n'a aucun rapport avec lui, il fait un de ces actes de folie que l'amour conseille souvent : le préjugé est au contraire de s'imaginer qu'une passion aveugle nous éclaire mieux que la raison, sur le choix de celle qu'on doit épouser. Se marier avec sa servante est le dernier degré de l'indécence et de la folie, parce que sur vingt mille servantes, à peine y a-t-il une Paméla, une Nanine : un des plus grands inconvéniens des romans et des comédies, est de gâter l'esprit, de donner des idées fausses, d'inspirer le mépris des bienséances, d'enflammer l'imagination, et de consacrer une passion insensée qui, par elle-même, n'a rien de noble, puisque son premier effet est de nous ravir les deux plus beaux attributs de l'homme, la raison et la liberté. (24 *thermidor an* 11.)

— Nanine est un ouvrage froid qui n'a ni le mérite de la comédie ni l'intérêt du drame. Malgré le grand nom de l'auteur, *Nanine* est peu suivie : autrefois elle réussissait par le jeu des acteurs. Le comte d'Olban, regardé comme un rôle du haut comique, était toujours joué par le chef de l'emploi : ce rôle demande beaucoup d'aisance, de dignité et d'à plomb : l'embarras consiste à réchauffer un personnage glacé extérieurement. Un sage amoureux d'une petite chambrière, un Caton déjà mûr, qui perd la tête pour une jolie soubrette, cela est bien plus difficile à rendre qu'un jeune étourdi qui fait son métier quand il fait une folie : le galant philosophe brûle au-dedans, tandis qu'il garde au-dehors le décorum de la sagesse. Il faut un talent singulier et une sensibilité vraie, pour faire sentir une chaleur qu'on ne peut faire paraître.

Voltaire ne pouvait pas souffrir les romans de Richardson : personne ne fut jamais moins romanesque que lui dans sa conduite et dans le commerce de la vie;

il connaissait bien le monde et les hommes, et c'est à cause de cela même qu'il a mis des romans au théâtre. Il est évident qu'il n'a voulu faire une comédie de *Paméla* que pour avoir occasion d'étaler des idées philosophiques qui avaient alors le mérite de la nouveauté; et qui plaisaient beaucoup à ceux même qu'elles devaient le plus offenser. L'expérience leur a beaucoup ôté de leur crédit : aujourd'hui elles ne sont plus ni nouvelles, ni brillantes, ni hardies; elles ne paraissent plus que fausses, chimériques et funestes.

Dans la première scène du premier acte, la baronne reproche vivement au comte de vouloir faire sa femme d'une petite servante :

Vous oseriez braver impunément,
De votre rang toute la bienséance;
Humilier ainsi votre naissance,
Et dans la honte où vos sens sont plongés,
Braver l'honneur?

LE COMTE.

Dites les préjugés.
Je ne prends point, quoi qu'on en puisse croire,
La vanité pour l'honneur et la gloire.
L'éclat vous plait; vous mettez la grandeur
Dans les blasons : je la veux dans le cœur.
L'homme de bien, modeste avec courage,
Et la beauté spirituelle, sage,
Sans biens, sans nom, sans tous ces titres vains,
Sont, à mes yeux, les premiers des humains.

Ces sophismes, parés de tout l'éclat du charlatanisme philosophique, sont toujours applaudis avec transport par le vulgaire qui n'en comprend pas le sens, et n'en sont pas moins un tissu de niaiseries et d'extravagances subversives de toute société. Le valet, dans l'ordre de la nature, vaut beaucoup mieux que son maître, s'il est plus grand, plus fort, plus courageux; mais dans la hiérarchie sociale, il n'est point son égal, quoiqu'il soit

homme de bien et modeste avec courage : la société est essentiellement fondée sur l'inégalité : ce n'est point vanité, c'est prudence de chercher à s'assortir dans l'union conjugale, d'éviter une trop grande disproportion de naissance et de fortune. Ce n'est point préjugé, c'est sagesse dans un homme de choisir une compagne dans sa classe, et de ne point sacrifier les convenances de l'état et du rang à une fantaisie passagère. Un paysan tel que Georges Dandin, a grand tort d'épouser une demoiselle : un monsieur n'est pas plus sensé quand il épouse une paysanne. Il y a toujours de la folie et de l'humiliation à se laisser conduire, dans l'affaire la plus importante de la vie, par la plus aveugle des passions.

Il appartient à un philosophe beaucoup moins qu'à tout autre, de mettre sur le compte de la raison et de la philosophie, des caprices honteux qui violent toute bienséance, et sont essentiellement contraires au bon ordre. S'il ne faut pas *chercher la grandeur dans les blasons*, il faut encore moins la chercher dans les antichambres et dans les cuisines : cette grandeur de l'âme et du cœur, il y a toujours mille à parier qu'elle se trouvera dans une fille bien née, élevée au sein d'une famille honnête, plutôt que dans une servante. Qu'un décroteur, *homme de bien, modeste avec courage*; qu'une marchande de pommes, *belle, spirituelle et sage*, soient, aux yeux de M. le comte, *les premiers des humains*, M. le comte est au moins le premier des fous. Il est étrange qu'un homme d'esprit tel que Voltaire méprise assez le public pour lui débiter ces sottises métaphysiques : il est malheureux que le public fût assez sot pour justifier ce mépris par ses applaudissemens.

La baronne irritée des raisonnemens du comte, lui dit :

. . . . mon sang
Exigerait un plus haut caractère.

Et le comte répond :

Il est très-haut, il brave le vulgaire.

C'est une maxime cynique; il y a souvent beaucoup de bassesse à braver le vulgaire : les scélérats, les fous, les charlatans bravent aussi le vulgaire. Dans quelle classe de philosophes faut-il les ranger? La baronne réplique :

Vous êtes fou ; quoi, le public, l'usage!

LE COMTE.

L'usage est fait pour le mépris du sage :
Je me conforme à ses ordres gênans,
Pour mes habits, non pour mes sentimens.

Le premier vers est faux; c'est ce qui arrive presque toujours aux auteurs sentencieux qui veulent tout généraliser. Il y a des usages très-respectables qu'il est non-seulement injuste, mais très-dangereux de mépriser : le sage est modeste, il se défie de ses lumières; il ne croit pas avoir plus de sens et d'expérience que les anciens; il est porté à croire qu'un usage même dont il n'aperçoit pas l'utilité, n'a cependant pas été établi sans de bonnes raisons. Les esprits hautains, arrogans, présomptueux, sont presque toujours des esprits légers, superficiels et frivoles :

Il faut être homme et d'une âme sensée ;
Avoir à soi ses goûts et sa pensée,
Irai-je en sot aux autres m'informer,
Qui je dois fuir, chercher, louer, blâmer?
Quoi ! de mon être il faudra qu'on décide !
J'ai ma raison ; c'est ma mode et mon guide :
Le singe est né pour être imitateur,
Mais l'homme doit agir d'après son cœur.

Galimatias propre à former des originaux, des brouillons, des extravagans, de mauvaises têtes. Voltaire, qui méprise tant les singes, est ici le singe des Anglais;

et lui-même a fait une foule de singes qui ont répété et délayé long-temps après lui tous ces misérables apophthegmes de vendeurs d'orviétan : *Il faut être homme*; oui, mais non pas homme des bois, qui ne connaît de règle que son caprice, mais homme de société appartenant à une nation qui a ses idées, ses principes, ses coutumes, ses lois, ses sentimens, son esprit et son caractère : l'homme qui, sous prétexte d'être lui, prétend tout fronder, tout bouleverser, penser à part, ne suivre que *ses goûts*, n'a pas *l'âme sensée*; c'est un fripon ou un fanatique : il est dans la société ce que sont dans l'église universelle, ceux qui prétendent expliquer l'évangile à leur mode, et ne prennent pour guide que leur faible raison. L'homme instruit et raisonnable n'ignore pas qu'on décore du nom de raison, l'entêtement, l'orgueil, la prévention, le préjugé; qu'on attribue souvent à la raison, les plus pitoyables folies. La raison, éclairée par l'expérience, apprend aux hommes sages à se conformer à l'ordre, à suivre ce qui est établi, à respecter les institutions et les mœurs de leur pays. Telle fut la conduite des plus grands philosophes de l'antiquité. La doctrine de Voltaire ne peut qu'infecter la société de novateurs, de factieux, d'hommes singuliers, inquiets et turbulens. (*4 brumaire an* 12.)

— Des littérateurs superficiels s'imaginent trancher toute la question des drames, avec un vers de Voltaire :

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

Cela prouve seulement qu'ils sont voltairiens fanatiques, et qu'ils n'entendent pas la question. Ce vers leur paraît un des plus jolis et des plus sensés que Voltaire ait faits dans sa vieillesse : c'est outrager la vieillesse de Voltaire. On sait que le propre du fanatisme est de flétrir par ses excès la religion qu'il prétend honorer : le vers en ques-

tion n'est ni joli, ni sensé, parce qu'il porte sur une idée triviale ou fausse. S'il faut adopter l'interprétation qu'en donnent ceux même qui le citent avec tant d'emphase, le vers signifie que tous les genres sont bons quand ils sont bien traités : c'est l'argument du malade imaginaire qui répond à ceux qui méprisent la casse : Hon ! de bonne casse est bonne. Ces messieurs de même, pour faire l'apologie du drame, font dire à Voltaire : Hon ! un bon drame est bon..

Voltaire n'était pas capable d'une pareille niaiserie; et ses commentateurs n'ont point saisi sa pensée. L'auteur de la *Pucelle* n'avait réussi que par des innovations dangereuses; il était naturellement ennemi des règles et des principes, qu'il regardait comme les entraves du génie. Pour amuser et pour plaire, tous les moyens lui semblaient bons : il a donc voulu dire qu'il n'y avait de mauvais en littérature que ce qui ennuie; maxime fausse et pernicieuse; car il a de chétifs romans, de méchantes farces, des bouffonneries ignobles, des impiétés, des ordures, des satires qui amusent beaucoup et n'en sont pas pour cela meilleurs. Le poëme de la *Pucelle* n'est pas ennuyeux, et assurément le genre en est très-mauvais : il vaut encore mieux ennuyer que corrompre.

Ce même Voltaire, cité comme un oracle, a dit, dans son bon temps, que le drame était un monstre né de l'impuissance d'être tragique ou comique. Cette doctrine ne l'a pas empêché de faire des drames qui ont amusé autrefois : ils ennuient beaucoup aujourd'hui, et, d'après l'arrêt de l'auteur lui-même, ils sont d'un mauvais genre. Il faudrait donc recommander à ces critiques de café, de ne point aborder indiscrètement des questions littéraires qu'ils n'entendent pas : que ne se bornent-ils à faire, tant bien que mal, leurs analyses, et à rendre compte du succès des pièces comme d'un fait ? On ne se

compromet jamais en traçant tout simplement son sillon; mais la démangeaison de parler de ce qu'on ne sait pas, expose à dire bien des sottises. (17 *vendémiaire an* 13.)

L'ENFANT PRODIGUE.

Cette pièce eut vingt-deux représentations dans la nouveauté. Le succès en fut pour ainsi dire escamoté : elle fut jouée sans annonce à la place de *Britannicus* qu'on avait affiché, et que l'indisposition prétendue d'un acteur ne permit pas de donner. On dévora les mauvaises plaisanteries et les caricatures triviales avec une patience héroïque; les scènes intéressantes furent applaudies avec transport : le comique larmoyant était encore du fruit nouveau; une parabole de l'évangile mise au théâtre avait un faux air de philosophie qu'on trouvait alors très-piquant. L'anonyme que l'auteur garda constamment tenait la curiosité en haleine. Tout contribua donc au bonheur de cette œuvre équivoque, où le bouffon se mêle au pathétique, où le plus mauvais ton s'allie à la délicatesse et au sentiment : bizarre assemblage qu'un critique du temps crut devoir appeler un *monstre dramatique*.

« *J'ai fait cet enfant*, dit Voltaire, *pour répondre à » une partie des impertinentes épîtres de Rousseau, où cet » auteur des Aïeux chimériques et des plus mauvaises » pièces de théâtre que nous ayons, ose donner des règles » sur la comédie.* » Les comédies de Rousseau ne sont pas bonnes; mais celles de Voltaire ne valent pas beaucoup mieux : un bossu ne doit pas reprocher à son camarade d'avoir le dos voûté; il n'est pas nécessaire d'avoir fait des pièces de théâtre pour en donner des règles. Aristote eût certainement composé de bien mauvaises

tragédies ; sa poétique n'en est pas moins un chef-d'œuvre. Horace et Boileau n'ont point fait de comédies : leurs préceptes n'en sont pas moins les oracles du goût. Les malheureuses productions dramatiques de Laharpe n'ôtent rien au mérite de son *Cours de littérature* ; tandis que Voltaire, malgré ses succès au théâtre, expose souvent, dans ses discussions littéraires, une doctrine superficielle et même erronée.

J'ai voulu, continue l'auteur de l'*Enfant prodigue*, *faire voir à ce docteur flamand que la comédie pouvait fort bien réunir l'intéressant et le plaisant.* Voltaire est donc bien éloigné d'avoir atteint son but ; car il n'a fait voir autre chose, sinon que l'alliance de la bouffonnerie avec la sensibilité était monstrueuse et détestable. Il s'en faut de beaucoup que Rondon, Fierenfat et madame de Croupignac soient plaisans ; ce sont des farces de la Foire, dignes de Guillot Gorju et de Gautier Garguille. On conçoit à peine aujourd'hui comment les honnêtes gens de 1736 ont pu supporter, pendant vingt-deux représentations, ces grossièretés dégoûtantes qui remplissent presque toute la pièce, tandis qu'il n'y a guère que deux ou trois scènes où l'intérêt se montre : encore cet intérêt n'est-il point celui qu'on exige dans une bonne comédie ; c'est l'intérêt romanesque du drame. L'*Enfant prodigue*, composé pour réfuter l'épître de Rousseau sur la comédie, est lui-même une preuve de la bonté des principes du *docteur flamand.*

Voltaire n'avait donc pas raison de s'applaudir de cette réunion de l'*intéressant et du plaisant*, encore moins d'insulter Rousseau en disant : *Le pauvre homme n'a jamais connu ni l'un ni l'autre, parce que les méchans ne sont jamais ni gais ni tendres.* Ce pauvre homme est cependant le Pindare et l'Horace de la poésie française. Il y a plus de gaîté dans ses épigrammes, dont je n'excuse

pas d'ailleurs la licence, que dans les comédies de Voltaire. Si l'on comparait, d'après les règles de la saine philosophie, le mal qu'a fait Rousseau avec celui qu'a fait Voltaire, je ne sais pas lequel serait le méchant; il est du moins certain que Voltaire n'est ni gai, ni plaisant dans ses comédies, et que dans ses pamphlets, ses romans et ses contes, ses plaisanteries sont presque toujours cruelles et sa gaieté méchante. Dans *Candide* surtout, la joie de l'auteur est barbare et son rire diabolique; c'est un esprit infernal qui semble jouir des maux de l'humanité.

M. d'Argental avait trouvé mauvais que la maîtresse de l'*Enfant prodigue* jouât dans la pièce un plus grand rôle que son père. Voltaire n'eut point d'égard à cette critique très-raisonnable; le rôle d'Euphémon, le père, est décent, mais faible et peu théâtral : il n'a qu'un très-court entretien avec l'Enfant prodigue. C'est la jeune Lise qui mène le barbon, et lui prescrit, pour ainsi dire, la conduite qu'il doit tenir avec son fils. L'amour ne devait pas usurper les droits de la nature. (15 *nivose an* 12.)

— Voltaire a fait une préface pour justifier sa pièce. On sait que les préfaces des auteurs dramatiques ne sont que des apologies de leurs défauts, et des poétiques arrangées exprès pour leurs pièces : telles sont celles de Lamotte-Houdart, d'ailleurs écrites avec beaucoup d'art et de finesse. Celles de Voltaire ne sont pas moins élégantes, sans être aussi adroites; ses raisonnemens pour excuser les plates facéties qui déshonorent son pathétique, n'ont pas même le mérite d'être spécieux : « *Rien n'est* » *si commun*, dit-il, *qu'une maison dans laquelle un père* » *gronde*; *une fille occupée de sa passion, pleure*; *le fils se* » *moque des deux, et quelques parens prennent différem-* » *ment part à la scène.* » Faut-il donc mettre sur la scène

tout ce qui se passe communément dans une maison? La comédie ne choisit-elle pas les mœurs qu'elle veut peindre? le théâtre n'a-t-il pas une foule de convenances à garder? C'est ce malheureux sophisme de Voltaire qui a fourni aux auteurs un prétexte pour exposer aux yeux du public une foule de niaiseries de la vie commune, qui sont à la vérité naturelles, mais n'en sont pas moins insipides et tout à fait indignes de la scène.

On raille très-souvent dans une chambre, de ce qui attendrit dans la chambre voisine; mais le théâtre qui n'offre aux spectateurs que la même chambre, ne doit pas détruire un sentiment par un autre, et gâter une situation touchante, en mettant à côté la parodie. Il faut abandonner cette licence aux poëtes de tréteaux. Sedaine a bien pu égayer par des farces les horreurs du dernier supplice, dans son opéra du *Déserteur*; mais il ne convenait pas à Voltaire de donner un si mauvais exemple : la *même personne a quelquefois ri et pleuré de la même chose dans le même quart d'heure*. Présentez au théâtre une telle bizarrerie, vous ne ferez ni rire ni pleurer, ou si l'on rit, ce sera du poëte. Quelle logique! et quelle apologie! les sophismes de Lamotte sont bien plus séduisans. Les admirables raisons que Voltaire vient d'exposer, sont appuyées d'un conte qui vaut beaucoup mieux que ses raisons : quand on a tort, il faut tâcher de faire rire ses juges, et quand on n'a pas l'art d'instruire et de persuader ses lecteurs, on doit du moins les amuser : un bon mot est pour le vulgaire un bon argument. Il est donné à peu d'écrivains de réunir l'agréable et l'utile, et d'égayer la raison par la plaisanterie. Voltaire nous raconte donc que la maréchale de Noailles étant au chevet de madame de Gondrin, l'une de ses filles qui était en danger de mort, s'écria dans un transport de douleur : *Mon Dieu, rendez-la-moi, et prenez tous mes autres enfans!* Le

duc de la Valière, époux d'une autre de ses filles, très-scandalisé d'une telle prière, tira sa belle-mère par la manche, et lui dit : *Madame, les gendres en sont-ils ?* Si l'on en croit Voltaire, le désespoir de la maréchale ne tint pas contre cette facétie; un grand éclat de rire fut la réponse de cette mère désolée. Toute la famille sortit avec elle en riant à gorge déployée; et, ce qui est encore bien plus extraordinaire, la malade oubliant qu'elle était à l'agonie, se mit à rire beaucoup plus fort que tous les autres.

Le conte de *Peau d'Ane* est plus vraisemblable qu'une pareille anecdote. Cette plaisanterie, aussi indécente que déplacée, devait naturellement exciter l'indignation plutôt que le rire; ou s'il faut absolument s'en rapporter à la bonne foi du conteur, il résulte de cette historiette, non pas qu'un poëte peut faire pleurer et rire ses personnages tout à la fois, mais que la maréchale était une folle, que le duc avait un mauvais cœur, ou que la maladie de madame de Gondrin était une maladie pour rire.

Voltaire prend cette petite aventure pour une règle d'Aristote; il en conclut qu'il ne faut donner l'exclusion à aucun genre; *et si l'on me demandait*, dit-il, *quel genre est le meilleur, je répondrais* : CELUI QUI EST LE MIEUX TRAITÉ. Ce sont ces décisions hasardées d'un bel-esprit étourdi et léger, qui ont bouleversé toute notre littérature : assurément il y a de mauvais genres, quelque bien qu'ils soient traités. Une parade parfaite en son genre, est toujours un ouvrage méprisable. Scarron a traité le burlesque aussi bien qu'il peut l'être; ce n'en est pas moins un genre très-indigne d'occuper un homme de lettres.

Voltaire est si entêté de cette hérésie, qu'il la répète un peu plus bas avec une singulière complaisance, pour mieux l'inculquer à ses disciples; *encore une fois*, dit-il, *tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux*. Il n'y

a pas de sophisme plus destructif du goût et de tous les vrais principes de l'art. Qui ne sait que le commun des hommes s'amuse malheureusement beaucoup trop d'impiétés, d'ordures, de calomnies, de satires, de bouffonneries? Ces genres sont-ils bons parce qu'ils ne sont pas ennuyeux? Tout ce qui flatte des cœurs corrompus et des esprits mal faits, doit-il donc être regardé dans la littérature comme un genre reçu et approuvé? Les lettres seraient une calamité publique, si on y établissait l'amusement comme la règle du bon. L'essentiel n'est pas de plaire, mais de plaire par des moyens que le bon sens et l'honnêteté avouent. D'ailleurs, il n'y a point de genre ennuyeux par lui-même; aucun ne l'est que par la faute de l'auteur et des lecteurs : cette maxime si souvent répétée, que tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux, ne signifie donc rien : le sens qu'on lui prête vulgairement est aussi absurde que dangereux. (26 *messidor an* 12.)

L'ÉCOSSAISE.

Le même nouvelliste qui annonçait il y a quelque temps les répétitions et les représentations de ma tragédie de *Caton*, vient encore de consigner dans sa gazette un autre fait non moins authentique et d'une aussi grande importance. Il nous assure qu'on a proposé aux comédiens de remettre l'*Écossaise*, et que les comédiens ont rejeté la proposition, dans la crainte d'offenser *un certain personnage redoutable pour eux*. Il est très-possible qu'on ait fait aux comédiens une pareille proposition, très-possible qu'elle n'ait pas été approuvée; mais le motif qu'on prête aux comédiens pour la rejeter, est tout à fait étrange et invraisemblable. Que peut avoir de commun le personnage en question, avec cette

ignoble et dégoûtante satire qui déplut dans le temps à ceux même qui n'aimaient pas l'homme de lettres qu'on y outrageait avec tant de bassesse? La plus forte raison pour ne pas reproduire aujourd'hui cette infamie littéraire, c'est le respect pour le nom de Voltaire qui s'est couvert d'un éternel opprobre, par cette vengeance indigne d'un honnête homme. Un second motif, peut-être plus puissant encore, c'est la froideur et la platitude de l'ouvrage, aussi ennuyeux que méchant. D'ailleurs, l'estimable écrivain calomnié dans cette rapsodie maladroite, y est peint surtout comme un vil délateur, comme un espion de la tyrannie, lequel fait métier de lui dénoncer les malheureux et les proscrits. Or, depuis que les disciples de Voltaire, et les plus ardens zélateurs de sa doctrine, ont exercé publiquement à Paris cette fonction honorable pendant les troubles de l'anarchie; depuis qu'ils se sont faits les espions du saint office de *salut public* et les familiers de l'inquisition de *sûreté générale*; depuis qu'on les a vus, au nom de la philosophie et de la liberté, devenir les délateurs et les bourreaux de tout ce qu'il y avait d'honnête et de respectable en France, on n'a garde de rappeler aujourd'hui une accusation pareille, dans la crainte que le public indigné ne la détourne sur la tête des vrais coupables. Voilà les seuls motifs qui ont pu faire rejeter par les comédiens l'*Écossaise*, et non la crainte d'offenser *un certain personnage* plus utile que *redoutable pour eux* :

Censeur un peu fâcheux, mais pourtant nécessaire.

Il sera peut-être intéressant pour les lecteurs de trouver ici quelques détails historiques et quelques réflexions impartiales au sujet de cette grande bataille livrée en 1760, sur le théâtre de Paris, entre les factieux avides de nouveautés et les défenseurs des anciennes lois du royaume : ceux-ci engagèrent l'action. M. Palissot, pro-

tégé de M. de Choiseul, profita du moment où les nouveaux docteurs venaient d'insulter, dans un libelle, la princesse de Robecq et la princesse de Lamarck; il fit jouer, par l'ordre du ministre, sa comédie des *Philosophes* qui eut un grand succès. M. Palissot prétendit avoir fait la comédie des *Philosophes*, non pas pour soutenir le gouvernement et les anciennes institutions, mais uniquement pour venger deux princesses; il perdit tout l'honneur de cette attaque courageuse, et sa politique, à l'égard de Voltaire, lui fit un tort irréparable auprès des honnêtes gens. Pour un homme d'esprit, il commit une bévue bien grossière, en se flattant de pouvoir séparer Voltaire des philosophes dont il était le chef. Ses flatteries et son encens ne firent qu'augmenter le mépris du vieux pontife, sans affaiblir sa haine pour celui qui avait battu son clergé et ses valets de chambre. Quand on vit l'auteur de la comédie des *Philosophes*, prosterné devant le *Lama* de la philosophie, devant le *Baal* des infidèles, on sentit combien il était indigne de la gloire de défendre une si belle cause; on aurait pu lui appliquer ces vers d'Athalie :

Jéhu qu'avait choisi sa sagesse profonde,
Jéhu sur qui je vois que votre espoir se fonde,
. . . .
. . . .
Suit des rois d'Israël les profanes exemples;
Du vil dieu de l'Égypte il conserve les temples;
Jéhu *sur les hauts lieux*, enfin, osant offrir
Un téméraire encens que Dieu ne peut souffrir,
N'a pour servir sa cause et venger ses injures,
Ni le cœur assez droit, ni les mains assez pures.

Le gouvernement se trahit lui-même par ce malheureux système de bascule et de contre-poids toujours si dangereux. Après avoir permis qu'on démasquât les philosophes ligués contre les institutions et les mœurs de la nation, il crut aussi qu'il fallait laisser insulter le

seul homme qui avait le courage de les défendre; il autorisa la représentation de l'*Écossaise*, qu'on regardait comme la réponse à la comédie des Philosophes : traitant ainsi de la même manière ses amis et ses ennemis, à l'exemple du sot Jupiter de la fable :

Tros, rutulusve fugat, nullo discrimine habebo.

Quelle différence entre ces deux comédies! elle était presque aussi grande que la différence qu'il y avait entre les deux causes. Palissot confond une secte ennemie de la société; Voltaire insulte un homme de lettres qui n'a d'autre crime que de ne pas tout admirer et tout croire dans ses ouvrages; Palissot dénonce à la nation d'affreux principes, une doctrine désolante et meurtrière; Voltaire n'ayant rien à reprocher à celui qu'il outrage, que son zèle à défendre le gouvernement et le culte de son pays, se trouve réduit à d'infâmes impostures, à d'atroces calomnies que les lois punissent dans tous les états policés. Palissot se nomme, comme le doit tout accusateur honnête; Voltaire se cache comme un lâche calomniateur, comme un vil libelliste; il a recours à toutes ces honteuses fourberies, à tous ces déguisemens méprisables d'un criminel que sa conscience condamne.

Qui pourrait aujourd'hui balancer entre M. de Voltaire qui conspire la ruine de sa patrie, et M. Fréron qui, pour la secourir, se dévoue à tous les traits d'une secte implacable? Ce n'est ici ni le poëte, ni l'écrivain qu'il faut considérer; avant de faire des vers ou de la prose, il faut être citoyen, il faut être honnête homme : de bonnes actions valent mieux que de bons poëmes; le talent dont on abuse mérite plus de haine et de mépris que d'éloges, au jugement de J.-J. Rousseau; l'esprit n'est rien en comparaison des mœurs et de la vertu. M. Fréron succombant victime de son devoir, dédaigné

du gouvernement qu'il a soutenu, en butte à la rage des sophistes dont il a dévoilé les complots, sans autre consolation que sa conscience, me paraît bien supérieur à Voltaire applaudi, triomphant, célébrant sa victoire au milieu d'une troupe de sectaires et de conjurés armés contre les lois et les mœurs de leur pays. Ce contraste me rappelle Bayard mourant au pied d'un arbre, en brave et vertueux chevalier, tandis que le connétable de Bourbon, infidèle à son roi, traître envers sa patrie, enivré de son coupable triomphe, se croit au comble de la gloire, quand il a perdu l'honneur, et s'imagine faire envie, quand il n'excite que le mépris et la pitié.

Les voltairiens ont répondu à la comédie de Palissot, comme les molinistes aux lettres de Pascal, en l'accusant d'avoir falsifié les passages, altéré la doctrine des casuistes philosophes : rien ne serait plus facile que de vérifier si l'auteur a fidèlement extrait leurs principes. On me dira peut-être qu'il ne faut pas reprocher à ces sophistes d'avoir détruit l'ancien gouvernement pour nous amener l'heureux résultat dont nous jouissons aujourd'hui. Je réponds d'abord qu'il leur était impossible de prévoir ce résultat, et que personne n'osait l'espérer. Nous leur avons obligation de l'anarchie que leur alcoran favorise et consacre; mais pour le miracle qui a terminé nos malheurs, nos docteurs modernes n'y ont aucune part; ils ne peuvent l'appuyer sur aucun de leurs dogmes; il n'y a que la saine et véritable philosophie conservatrice de la société et de la tranquillité publique, qui ait présidé à cet acte de notre délivrance.

Je réponds ensuite que c'est une lâcheté et une folie de cabaler contre le gouvernement sous lequel on vit, quels que soient ses abus; que c'est un crime de souffler par des déclamations incendiaires, les feux de la discorde et de la guerre civile; de faire éclore des factions, qui tôt ou tard renversent l'état où elles ont pris naissance :

il n'y a pas de plus grand attentat envers l'humanité, que celui qui tend à détruire l'autorité. Les philosophes, comblés des bienfaits de la cour, étaient des ingrats qui déchiraient la main qui les nourrissait; s'ils voulaient déclamer contre le despotisme, ils ne devaient pas en recevoir des pensions et des grâces. On peut toujours raisonnablement se défier d'une secte dont les talens se sont déjà signalés par la ruine de l'ancienne constitution de leur patrie. Il n'y a pas un des membres de cette confrérie philosophique qui ne puisse se vanter du pouvoir de ses sophismes, comme Emilie du pouvoir de ses charmes, et s'écrier avec une juste confiance : Si j'ai détruit un gouvernement, j'en détruirai bien d'autres!

Leur haine seule contre nos institutions religieuses, est extrêmement funeste à la société, puisque la religion, suivant J.-J. Rousseau, est le plus solide appui de l'autorité, et presque l'unique garantie de la soumission des citoyens au gouvernement. Il leur serait difficile de nier cette haine après l'aveu naïf que Voltaire en a fait en mille endroits de sa correspondance, et spécialement dans cette petite anecdote qu'il raconte joyeusement. M. Hérault, lieutenant de police, disant à l'un des frères : Vous ne détruirez jamais la religion chrétienne, le frère répondit froidement : *C'est ce qu'il faudra voir.* (Et on l'a vu.) (3 *nivose an* 12.)

TANCRÈDE.

Le grave et austère Boileau a dit en parlant de l'amour :

> De cette passion, la sensible peinture,
> Est, pour aller au cœur, la route la plus sûre.

Ce principe n'est pas puisé dans la poétique d'Aristote ; ce n'est point une de ces maximes générales, fondées sur la nature et sur le bon sens, qui sont de tous

les temps et de tous les lieux ; ce n'est qu'une vérité locale, bonne pour le siècle de Louis XIV, mais qui commence aujourd'hui à perdre beaucoup de sa force : on a même dit que l'amitié avait arraché cette loi au sévère Aristarque, et qu'en établissant ainsi l'amour, la première des passions tragiques, il avait moins consulté l'intérêt de l'art que la gloire de Racine.

Les anciens ont connu l'amour aussi bien que nous ; mais ils l'ont regardé comme uniquement du ressort de la comédie, qui peint les travers et les folies de l'humanité. La nature et le bon sens leur disaient qu'un héros est plus ridicule qu'intéressant, lorsqu'il fait dépendre son sort du caprice d'une femme. Les malheurs de l'imagination, quelque douloureux qu'ils puissent être, leur paraissaient tenir de trop près à l'extravagance, pour mériter une place dans la tragédie ; ils croyaient que la route la plus sûre pour aller au cœur des hommes raisonnables, était la peinture des catastrophes terribles qui renversent quelquefois la fortune des grands de la terre. Les Grecs, accoutumés à pleurer les infortunes trop réelles d'Œdipe, de Philoctète et d'Agamemnon, n'auraient fait que rire de la bizarrerie d'un prince qui, dans l'état le plus brillant de ses affaires, n'est malheureux que parce qu'il n'est pas tout à fait sûr d'être aimé de sa maîtresse, quoique sa maîtresse s'épuise en protestations d'amour. Ils n'estimaient que cette généreuse sensibilité qui défend l'innocence opprimée, soutient la faiblesse et soulage le malheur. Quant à cette vaine délicatesse d'un cœur oisif, qui se forge à lui-même des tourmens chimériques et des peines mystérieuses, qui se nourrit de plaintes, de douleurs et de mélancolie, ils auraient cru insulter au bon sens des spectateurs, s'ils leur avaient offert sur le théâtre de Melpomène des personnages visionnaires, dans un pareil état de démence.

Ce sont cependant de tels héros et de tels malheurs que Voltaire nous présente dans *Zaïre* et dans *Tancrède*; c'est à ce titre que l'auteur du *Cours de Littérature* regarde ces deux tragédies comme les peintures de l'amour les plus touchantes que la poésie dramatique ait jamais tracées, confondant ainsi, d'une manière peu digne d'un littérateur, l'amour romanesque avec l'amour tragique. Le peintre de l'amour le plus naturel et le plus touchant qui ait existé en France, Racine, même en payant le tribut au goût de son siècle, a mieux conservé la vraisemblance : il n'a jamais donné qu'aux femmes ces transports et cette frénésie de l'amour qui dégradent la raison; ses héros amoureux ne sont jamais des forcenés et des fous. Titus sacrifie l'amour à son devoir; Bajazet à l'honneur et à la bonne foi; Xipharès à la piété filiale; l'amour d'Achille ne sert qu'à donner une nouvelle énergie à sa fierté, à sa colère, à son enthousiasme guerrier; la passion d'Hippolyte, innocente et pure comme lui, le console de l'injustice d'un père. Le seul Oreste forme une exception; mais ses fureurs sont pour ainsi dire consacrées par la mythologie; elles entrent dans sa destinée.

Pour dépayser ses lecteurs et masquer ses emprunts, Voltaire a jugé à propos de prendre une route diamétralement opposée : chez lui, les hommes sont des extravagans à lier; les femmes des raisonneuses et des philosophes, qui, malgré leur morgue doctorale, ne sont pas souvent beaucoup plus sages. Les amantes, chez Racine, savent toujours parfaitement bien pourquoi elles s'affligent; leur délire amoureux est aussi raisonnable qu'il peut l'être; c'est la logique de la passion qui les conduit. Racine a dédaigné les quiproquo, les malentendus, les méprises; il a laissé aux romanciers tous ces imbroglio dont le bon sens murmure, et qui avi-

lissent la scène tragique. Voltaire a vécu des restes de Racine ; il a mis à profit le rebut de ce grand homme : l'intérêt de *Zaïre* et de *Tancrède* n'est fondé que sur ces petits moyens qui n'appartiennent qu'au roman : la fable de ces deux tragédies ne porte que sur un raffinement misérable, sur une erreur puérile ; tout dépend d'un mot qu'on ne dit pas, parce que le poëte ne veut pas qu'on le dise, et tout son génie, qui devrait être employé à créer des situations, à développer des sentimens, se consume en expédiens mesquins, pour suppléer au bon sens et à la vérité.

Pour ne parler ici que de Tancrède, ce caractère me paraît plus intéressant, plus noble et plus fier que celui d'Orosmane, que l'amour et la galanterie rendent quelquefois bien petit. Tancrède est errant, persécuté, proscrit ; ses malheurs donnent à sa passion une teinte tragique : il vient à travers mille dangers revoir sa patrie et sa maîtresse ; mais sa patrie est ingrate et barbare, sa maîtresse le trahit pour un étranger, pour un ennemi : elle est sur le point d'expier ce crime infâme sur un échafaud, et cependant il expose sa vie pour sa défense, par un sentiment de générosité et de grandeur d'âme digne d'un véritable chevalier. Voilà un personnage tragique bien supérieur, selon moi, à un soudan qui perd la tête et bouleverse son empire pour une petite esclave de son sérail, qui, pendant la moitié de la pièce, se livre à des folies dignes des Petites-Maisons, parce que cette esclave fait des façons pour l'épouser, et qu'il a surpris un billet galant qu'on lui adresse. Le troisième acte de *Tancrède*, l'un des plus beaux qu'il y ait au théâtre, me cause autant d'émotion que la tragédie de *Zaïre* m'inspire de dégoût et d'ennui ; c'est dommage que Voltaire n'ait pas eu la tête assez forte pour imaginer un plan raisonnable, où il pût placer ce beau ca-

ractère de Tancrède. Il n'y a que ce seul acte dans toute la pièce ; le reste ne présente que les malheureux efforts du poëte pour empêcher que les deux amans ne s'entendent. Laharpe regarde comme le chef-d'œuvre du génie d'avoir esquivé l'explication : l'expérience dépose contre son opinion; car l'entrevue de Tancrède et d'Aménaïde est froide et sans aucun effet, comme il arrive toujours quand les personnages ne disent que ce qui convient au besoin du poëte, et non pas ce que la situation leur inspire.

A moins de supposer Aménaïde en démence, ce qui doit l'occuper en tombant aux pieds de son libérateur, c'est le soin d'effacer les funestes impressions que sa lettre a dû produire dans le cœur d'un amant. Quoi ! lorsque toute la ville, quand son père lui-même l'accuse d'une intelligence criminelle avec Solamir, lorsqu'elle est condamnée à mort pour ce crime honteux qu'elle ne désavoue pas, Aménaïde juge qu'il est impossible que son amant la soupçonne ; elle s'amuse à exprimer vaguement sa reconnaissance, avant de songer à rétablir son honneur dans l'esprit de Tancrède ! Voilà bien l'orgueil le plus sot, le plus extravagant, le moins conforme à la logique de la passion ; il n'accommode que l'impuissance du poëte. Aménaïde, en paraissant aux yeux de Tancrède, ne devait ouvrir la bouche que pour protester de son innocence, pour déclarer hautement que la lettre dont on l'accusait n'était point pour Solamir, mais pour un héros plus digne de ses vœux, et qu'elle ne pouvait nommer en ce moment : cette déclaration, sans compromettre Tancrède, suffisait pour calmer sa jalousie ; et les regards d'Aménaïde pouvaient aisément lui dire ce nom que sa bouche était obligée de lui taire ; voilà ce que la nature, le bon sens, la passion exigeaient : mais une pareille explication rendait

la tragédie impossible ; il faut absolument que Tancrède périsse, comme il faut que Zaïre soit tuée : et c'est parce que le poëte n'a pu motiver raisonnablement ces deux morts, qu'il a échoué dans le plan de ces deux tragédies.

Qu'une amante trahie et désespérée se tue, cette faiblesse a son excuse dans celle du sexe : qu'un amant furieux poignarde sa maîtresse qu'il croit infidèle, cette atrocité est dans la nature de la jalousie ; mais qu'un héros, qu'un fier guerrier comme Tancrède veuille mourir parce que sa maîtresse est infidèle, c'est une petitesse qui n'est tragique que dans le système romanesque de notre chevalerie. Lorsque, dans la tragédie d'*Antigone*, Sophocle nous présente le jeune Hæmon qui s'ensevelit dans le même tombeau avec sa maîtresse, pour expier et punir l'injustice et la barbarie de son père envers cette fille vertueuse, c'est un dévouement admirable, un sacrifice héroïque fait à l'amour et à l'amitié. Mourir pour une infidèle est une sottise ; mourir pour ne pas survivre à l'objet qu'on aime, est le comble du courage et de la générosité. (*27 vendémiaire an* 11.)

— En vérité, les lettres de Voltaire valent beaumieux que ses comédies et même que ses tragédies : Voltaire, en déshabillé, me plait davantage que Voltaire en habit de théâtre : c'est dans ses lettres qu'il est éminemment lui ; son esprit, ennemi de toute espèce d'entraves, s'y développe à son aise : c'est là qu'il est vif, léger, brillant, bouffon, folâtre : c'est un prophète qui prend toutes les formes, c'est une coquette qui change à chaque instant de visage ; il se replie en cent façons pour flatter et pour plaire : le serpent qui séduisit Eve, n'était ni plus joli, ni plus malin : ses saillies, ses boutades, ses caprices, ses contradictions,

forment des scènes toujours naturelles, toujours variées, toujours amusantes : il n'y a que sa colère, sa grossièreté, son fanatisme qui ne soient point aimables. Quand il écrit aux gens de sa clique, à ses garçons philosophes, il a le ton d'un soldat réformé, qui conspire dans une taverne : c'est un homme très-poli avec les gens du monde, mais qui ne se gêne pas avec ses valets.

Voltaire n'était pas né pour le genre sérieux : il paraît guindé, déclamateur, charlatan dans le tragique, parce qu'il se moquait lui-même le premier de son pathos ; il ne cherchait qu'à éblouir, qu'à tromper le vulgaire, par des farces larmoyantes : on sent qu'il faisait un métier : il y a réussi, parce qu'avec de l'esprit on fait tout passablement bien ; parce qu'il n'avait pour concurrens, dans cette carrière, que de pauvres diables qui n'étaient pas aussi rusés que lui ; mais dans tous les ouvrages enjoués et badins, dans les pièces fugitives, dans les petits pamphlets, dans les petits romans, dans les facéties et les turlupinades ; dans les lettres, surtout, c'est un homme divin ; c'est Voltaire qu'on trouve dans son talent naturel et vrai : c'est alors qu'il est original, qu'il a une physionomie, un caractère, et qu'il parle du cœur ; dans tout le reste, son allure est gênée et fausse : c'est un hypocrite qui se compose, parce qu'on le regarde.

Je lui devais ce petit éloge pour le plaisir et même pour l'utilité que ses lettres m'ont procuré : j'y découvre le secret de sa composition ; j'y vois comme il travaillait ses tragédies, ce qu'il en pensait lui-même ; malgré sa vanité, il a des momens de justice où il s'apprécie ce qu'il vaut : ses lettres sont pour moi les coulisses et le derrière du théâtre ; elles me mettent au fait de toutes les petites intrigues, ignorées de la

foule à qui on ne laisse apercevoir que la scène, et encore d'assez loin.

Dès que Voltaire avait choisi un sujet de tragédie, incapable de le mûrir, il jetait rapidement sur le papier, les scènes, telles qu'elles se présentaient à son imagination échauffée : la besogne était expédiée, et la tragédie faite ordinairement en trois semaines ou un mois : il envoyait ensuite ce croquis à ses anges, c'est-à-dire, au comte d'Argental, et surtout à la comtesse qu'il appelait madame Scaliger, à cause des grands commentaires qu'elle faisait sur les in-promptu et les *prestos* tragiques qu'il offrait à sa censure : si les remarques lui semblaient justes, il corrigeait, retouchait, réformait : communément assez docile pour mettre, comme il le dit lui-même, *une sottise à la place d'une autre*, quelquefois il s'obstinait, il avait la sagesse de ne pas vouloir mieux faire qu'il ne pouvait. Souvent, de lui-même, il remaniait son exquisse; il changeait des actes entiers; il faisait de nouvelles tirades; ce travail était bien plus long que celui de la première composition; enfin, lorsqu'il avait satisfait son conseil privé et lui-même, il s'occupait de la représentation, et c'était là une source de combinaisons profondes : les affaires d'un grand empire ne se traitent pas avec plus de gravité dans le cabinet d'un souverain que toutes les minuties relatives au *tripot* (c'est ainsi que Voltaire appelle la comédie française) ne s'agitaient dans le conseil de madame Scaliger; tout était prévu, arrangé, calculé; mais la pauvre tragédie, avant même d'être jouée, avait été tant de fois rapetassée et ravaudée, qu'elle n'était plus qu'un amas de pièces et de morceaux.

Ainsi se fabriquaient, ainsi se disposaient ces prétendus prodiges de poésie et de philosophie, destinés à sub-

juger la première nation de l'univers; ces chefs-d'œuvre qu'une admiration aveuglée a long-temps consacrés : je révèle ici aux profanes, d'étonnans mystères; ce sont les grands effets par les petites causes; mais il faut rendre à Voltaire la justice qu'il mérite; il riait dans son âme de ses tours de gibecière; il connaissait les hommes, il les méprisait; il savait ce qu'il faut au peuple, et rarement en voulant tromper les autres, il se trompait lui-même.

C'est de cette manière que *Tancrède* fut raboté; l'auteur l'appelait *sa chevalerie*; il fondait son succès sur la nouveauté de l'entreprise : pouvait-il ignorer que le Cid est un véritable chevalier? Sévère, dans *Polyeucte*, est aussi un personnage créé, d'après les idées de la galanterie chevaleresque. Il est étonnant que nos poëtes tragiques n'aient pas fait un plus fréquent usage des mœurs, des usages et du caractère des chevaliers : Voltaire, pressé de jouir, n'attendit pas les corrections de madame Scaliger, pour essayer son enfant nouveau-né, sur le petit théâtre de son petit château de Tourney. Le seigneur châtelain y joua lui-même le rôle d'Argire, et Clairon-Denis celui d'Aménaïde : Voltaire regardait sa nièce comme une actrice beaucoup plus touchante que Melle. Clairon : il n'y avait point d'Allobroge, de Suisse ou d'Allemand si dur qu'elle ne fît pleurer, à ce que dit son cher oncle.

C'est avec autant de gaieté que de raison, qu'il appelle son petit théâtre, *théâtre des Marionnettes*, *théâtre de Polichinelle* : sur ces tréteaux, et sur ceux de Ferney, le grand homme a passé sa vieillesse à faire véritablement le Polichinelle et le Gilles : ceux qui allaient chercher dans cette citadelle de la philosophie, le grand Lama, le restaurateur de la raison, l'apôtre de la vertu et de l'humanité, étaient bien étonnés en arrivant, de n'y trouver qu'un mime et un histrion : la chose était cepen-

dant toute simple, puisque son évangile n'était qu'une farce, et sa philosophie un masque comique.

Au reste, il ne faut pas s'étonner si Voltaire traite si lestement son petit théâtre; il n'a pas plus de respect pour le souverain pontife Benoît XIV, dont il avait baisé les pieds dans ses lettres; il l'appelle un *bon Polichinelle*, et les ouvrages de ce pape, qui dans son distique sont la lumière du monde, ne sont plus dans ses lettres que de *gros in-folio très-ennuyeux*, que le Père Menou, jésuite, faisait semblant de traduire, pour attraper un bon bénéfice.

Mais je perds de vue le théâtre de Polichinelle, où l'on fit l'essai de *Tancrède* : « Il est bien petit, je l'avoue, dit Voltaire, mais, mon divin ange, nous y tînmes, hier, neuf en demi-cercle, assez à l'aise, encore avait-on des lances, des boucliers, et l'on attachait des écus et l'armet de Mambrin à nos bâtons vert et clinquant, qui passerent, si l'on veut, pour pilastres vert et or : une troupe de racleurs et de sonneurs de cor saxons, chassés de leur pays par *Luc*, composaient mon orchestre. Que nous étions bien vêtus! que madame Denis a joué supérieurement les trois quarts de son rôle! je crois jouer parfaitement le bonhomme. Je souhaite en tout que la pièce soit jouée à Paris, comme elle l'a été dans ma masure de Tourney; elle a fait pleurer les vieilles et les petits garçons, les Français et les Allobroges : jamais le mont Jura n'a eu pareille aubaine. »

On voit dans cette plaisante caricature, un vieillard que la vanité et la manie théâtrale ont fait tomber en enfance, qui se passionne pour des farces, comme les petites filles pour leur poupée qu'elles font coucher avec elles; je ne sais pas si l'illustre vieillard dramatique couchait

avec ses habits de théâtre; mais on a assuré que lorsqu'il devait jouer, il les endossait dès le matin, et les portait toute la journée, afin de se mieux pénétrer du rôle qu'il avait à remplir le soir. Quand on songe que ces niaiseries faisaient tourner la tête à l'homme qui partageait alors l'admiration de l'Europe avec le Salomon et l'Alexandre du Nord, et qui terrassait des préjugés comme Frédéric battait des armées, on gémit sur le néant des grandeurs humaines. Mais à propos du grand Frédéric, tout le monde ne sait peut-être pas que ce *Luc* dont il est question dans le récit, est une anagramme infâme, dont Voltaire se servait pour désigner le monarque philosophe. (30 *messidor an* 11.)

— L'auteur du *Cours de littérature* établit en principe que tout ce qu'il y a de plus touchant dans les peines de l'amour, ce sont celles que les amans se font à eux-mêmes. Je pense que ces peines chimériques, qui n'ont pour fondement que le caprice et l'entêtement le plus bizarre, sont trop puériles et trop extravagantes pour toucher beaucoup des spectateurs raisonnables. Laharpe n'avait probablement établi ce principe que pour appuyer son opinion sur *Zaïre*, qu'il assurait être la plus touchante de toutes les tragédies. Il me semble qu'Orosmane cesse d'être touchant, quand il cesse d'être lui-même, quand il trompe sa maîtresse, quand il emploie la ruse et les détours pour se forger des peines qu'il pouvait éviter en allant droit son chemin avec franchise et simplesse.

Laharpe s'est servi du même principe pour faire valoir l'intrigue de *Tancrède*; et, par malheur pour le principe, ce qui touche dans *Tancrède*, c'est la valeur de ce héros, sa générosité, son enthousiasme chevaleresque, et non pas l'ironie insultante dont il accable sa maîtresse, l'invincible opiniâtreté avec la-

quelle il rejette tout éclaircissement, et le parti qu'il prend de se faire tuer au lieu de s'expliquer ; la seule chose peut-être qui le justifie, c'est la sottise plus grande encore d'Aménaïde, qui, tombant aux genoux de son libérateur, ne lui dit rien de ce qu'il fallait dire. Ses premiers mots devaient être : « Généreux inconnu, vous » n'avez point combattu pour une criminelle : je suis » innocente. Daignez honorer de votre présence le palais » de mon père ; je me justifierai devant vous et devant » lui. » L'orgueil est donc plus fort que l'amour ? Puis-je être touché quand je trouve que le poëte se moque de moi, et a fait exprès ses amans bien fous et bien bêtes, pour filer sa tragédie et se procurer un dénouement pathétique ?

Du reste, le caractère de *Tancrède* est parfaitement beau ; c'est un vrai chevalier. Je ne connais point de personnage aussi intéressant dans aucune tragédie de Voltaire ; et peut-être ce qu'il y a de mieux dans tout son théâtre, c'est le troisième acte de cette pièce. On peut le regarder comme le dernier soupir du poëte, qui avait alors soixante-six ans, et on doit lui appliquer ce vers de Corneille :

Et son dernier soupir est un soupir illustre.

Trois ans après, Voltaire disait de lui, avec beaucoup de vérité, dans une lettre adressée à le Kain, qu'il n'était pas *fort échauffé par les glaces du mont Jura* ; qu'un vieillard tel que lui n'était plus bon *qu'à faire des contes de ma mère l'Oie*, et qu'il ne connaissait *plus d'autre feu que celui de sa cheminée*. Il signait *le Vieux de la montagne*, par allusion à la position de son château, et peut-être à ses nombreux disciples qu'il envoyait dans l'Europe répandre une doctrine meurtrière pour les peuples et pour leurs chefs.

Tancrède fut joué par le Kain et Melle. Clairon avec une perfection qui contribua beaucoup au succès. Melle. Clairon aurait désiré plus de fracas et de spectacle : femme à grand talent, à grand caractère, elle avait épousé la secte qui disposait alors de l'opinion, et l'un des projets des frères pour révolutionner la scène française, était d'y introduire par degrés toute la barbarie et toutes les farces du théâtre anglais. Imbue de leurs principes, Melle. Clairon avait demandé sérieusement à Voltaire, pour le troisième acte de *Tancrède*, un échafaud, une potence, un bourreau et tout l'appareil du supplice. On venait d'essayer, sur le même théâtre, une chambre tendue de noir, où se trouve une fille seule avec le cadavre de son amant qu'elle contemple à la lueur d'une lampe sépulcrale; Melle. Clairon, avec son échafaud, avait la noble ambition de l'emporter sur la tenture noire et sur le cadavre.

Mais Voltaire avait plus de goût que ses disciples ; il sentit l'abus et le ridicule d'un pareil spectacle, et voici ce qu'il écrivit à le Kain : *Je me flatte que vous n'êtes pas de l'avis de Melle. Clairon, qui demande un échafaud ; cela n'est bon qu'à la Grève..... La potence et les valets de bourreaux ne doivent pas déshonorer la scène à Paris. Melle. Clairon n'a certainement pas besoin de cet indigne secours pour toucher et attendrir tous les cœurs.*

Dans plusieurs autres endroits, il s'élève contre ce vain appareil théâtral qui n'a pour but, comme il le dit lui-même, que *de divertir les garçons perruquiers qui sont dans le parterre*. Cependant telle est la versatilité de sa doctrine, que dans une autre lettre il félicite le Kain d'avoir *fait un miracle en faisant paraître un corps mort sur la scène*. Il y a beaucoup d'acteurs glacés et inanimés qui opèrent ce miracle, et font paraître sur la scène des corps morts, sans mériter pour cela qu'on les félicite.

Il faut avouer, dit Voltaire dans la même lettre, *que*

jusqu'ici la scène n'a pas été assez agissante. Vous parviendrez à faire changer l'ancienne monotonie de notre spectacle qu'on nous a tant reprochée. Comment ! dans les pièces de Corneille, de Racine, de Crébillon, de Voltaire lui-même, la scène n'est pas assez agissante ? Que veut-on de plus ? Ne cherchons point à mettre dans la tragédie plus d'appareil de spectacle et de pantomime que ces grands modèles n'ont jugé à propos d'en mettre ; ce serait aux dépens de la raison, du sentiment et de l'éloquence qui doivent dominer dans le poëme dramatique ; c'est par le discours que la tragédie fait son imitation : au lieu de perfectionner la scène, nous ne ferions que la dégrader et la dénaturer.

Il est vrai que Voltaire ajoute, pour réparer son indiscrétion et corriger l'imprudence d'un pareil propos : *Mais aussi, gare les actions forcées et mal amenées ! gare le fracas puéril du collége* ! Pourquoi donc se plaindre que *la scène, jusqu'ici, n'a pas été assez agissante ?* Pourquoi reprocher à Corneille et à Racine une prétendue *monotonie ?* N'est-ce pas inviter les auteurs à chercher des *actions forcées*, et le *fracas puéril du collége*, tandis qu'on affecte de les en détourner ? N'est-ce pas mêler la saine doctrine avec le venin de l'erreur ? Une des hérésies littéraires la plus familière aux novateurs de ces derniers temps, c'est que les grands maîtres de notre scène tragique n'ont pas assez d'action et de spectacle. (12 *ventose an* 12.)

— Peu d'ouvertures de tragédies sont plus insipides et plus ennuyeuses que celle de *Tancrède* : cette assemblée de chevaliers syracusains, qui proscrit les absens et prêche la liberté du ton de la tyrannie, ressemble à tout ce que l'on voudra ; mais ce n'est pas le tout d'être tyran, il faut encore être éloquent ; et l'on conviendra que ce club de républicains de Syracuse ne vaut pas, pour les figures de rhétorique et pour l'effet du débit,

ceux que nous avons vus à Paris. Il y a parmi ces orateurs syracusains des gens timides qui savent à peine parler : ils auraient joué un triste rôle dans les conciliabules politiques qui ont voulu nous régénérer ; mais on les souffre sur la scène française, où ils sont employés, non pas à la régénération, mais au remplissage du théâtre.

Tout ce qu'on entrevoit à travers d'éternels discours, c'est que Tancrède, chassé de Syracuse dès son enfance par une faction, est proscrit de nouveau par un décret ; que ses biens sont confisqués au profit de son ennemi Orbassan, lequel se dispose encore à hériter de sa maîtresse Aménaïde, et tout cela pour l'intérêt de la patrie et le bien de la paix. Argire est un vieillard imbécille ; mais son gendre Orbassan n'est pas si sot : il prend toujours à bon compte les biens de Tancrède, et se contente de dire pour le soulagement de sa conscience :

> Ces biens sont à l'état, l'état seul peut les prendre ;
> Je n'ai point recherché cette faible faveur.

Si la confiscation ne tombe que sur des biens médiocres, sans doute *la faveur est faible* ; mais enfin Orbassan l'accepte telle qu'elle est, sous prétexte qu'il ne l'a point recherchée, et que l'état ayant droit de dépouiller Tancrède, peut faire part de sa dépouille à qui il lui plait. Le bonhomme Argire a quelque scrupule sur la légitimité de la confiscation ; mais un des chevaliers le terrasse par cette question foudroyante :

> Blâmez-vous le sénat ? . . . .

Il est clair qu'il ne peut émaner du sénat de Syracuse que des décrets justes et sages ; que les passions et les erreurs de cette assemblée sont la loi éternelle, et que la liberté consiste dans une aveugle obéissance à toutes les

fantaisies du sénat. Argire en est si bien persuadé, qu'il répond modestement et en bon citoyen :

> Toujours à la loi je fus prêt de me rendre,
> Et l'intérêt commun l'emporta dans mon cœur.

supposant que l'intérêt commun consiste dans l'exécution d'un décret que lui-même trouve injuste ; ce qui est absolument contraire à l'opinion de ces vieux radoteurs de l'antiquité, qui prétendaient qu'aucune injustice ne pouvait jamais être utile, ni aux particuliers, ni au public.

Il n'y a peut-être pas au théâtre une fille aussi folle qu'Aménaïde : il est vrai qu'elle a voyagé ; elle a vu la cour de Bizance, et l'on sait que la cour et les voyages forment bien l'esprit d'une fille. Non-seulement elle est pédante et raisonneuse comme toutes les héroïnes de Voltaire ; mais c'est une tricoteuse de Robespierre, qui veut soulever le peuple contre le sénat, et faire une révolution afin d'épouser son amant : c'est aussi une amazone, une guerrière ; elle a les principes d'un démagogue et l'âme d'un grenadier. Telles étaient les princesses que Voltaire imaginait à soixante ans.

> . . . . Tancrède n'est pas loin.
> . . . .
> Il est temps qu'il paraisse et qu'on tremble à sa vue....
> . . . . Et peut-être
> Mes oppresseurs et moi nous n'aurons plus qu'un maître.
> . . . . Il faut tout oser;
> Le joug est trop honteux, ma main doit le briser :
> La persécution enhardit ma faiblesse ;
> Le trahir est un crime, obéir est bassesse.
> . . . .
> L'amour à mon sexe inspire le courage.....
> Et s'il est des dangers que ma crainte envisage,
> Ces dangers me sont chers, ils naissent de l'amour.

Quel langage et quelle dévergondée ! et cependant ce

n'est rien encore : elle adore un héros intrépide, et veut l'être comme lui. Ainsi, au mépris des lois, des ordres de son père, au risque de perdre la vie sur un échafaud, elle écrit à Tancrède de venir l'épouser et régner dans la république de Syracuse, comme si cela était aussi aisé à faire qu'à écrire. La lettre est interceptée ; on croit qu'elle est pour Solamir, parce qu'elle est sans adresse : Aménaïde est condamnée à mort. Tancrède la délivre en combattant pour elle ; mais en même temps il la méprise comme une infidèle qui l'a trahi pour Solamir. L'orgueilleuse créature ne daigne pas se justifier ; les très-justes soupçons de Tancrède sont pour elle une offense.

> C'en est fait, je ne veux jamais lui pardonner.
> . . . .
> Et s'il a pu me croire indigne de sa foi,
> C'est lui qui pour jamais est indigne de moi.

Mais comme Tancrède lui a sauvé la vie, et qu'elle ne veut rien lui devoir, elle calcule très-judicieusement qu'en lui rendant le même service sur le champ de bataille, en combattant auprès de lui pour détourner les coups de l'ennemi, elle aura payé sa dette, et qu'ils seront alors quitte à quitte.

> Tancrède *qui me hais et qui m'as outragée*,
> Qui m'oses mépriser après m'avoir vengée ;
> Oui, je veux à tes yeux combattre et t'imiter,
> Des traits sur toi lancés affronter la tempête,
> *En recevoir les coups... en garantir ta tête*,
> *Te rendre à tes cotés* tout ce que je te dois,
> Punir ton injustice en expirant pour toi,
> *Surpasser*, *s'il se peut*, *ta rigueur inhumaine*,
> Mourante entre tes bras, t'accabler de ma haine.
> *De ma haine trop juste*, et laisser à ma mort,
> Dans ton cœur qui me hait, le poignard du remord,
> L'éternel repentir d'un crime irréparable,
> *Et l'amour que j'abjure et l'horreur qui m'accable.*

Ce n'est pas pour le théâtre, c'est pour les Petites-Maisons qu'un pareil galimatias est fait. Que cette frénésie du sot orgueil est petite et ridicule! qu'on s'intéresse peu pour une furie! pour une fille enragée de vanité, irritée qu'on la soupçonne, quand elle est entre les mains du bourreau, condamnée à mort sur sa propre écriture, et coupable, de l'aveu même de son père! Il n'y a pas d'exemple d'un tel délire; il n'y en a guère aussi d'un verbiage plus pauvre, plus lâche et plus indigne d'un bon écrivain.

Aménaïde n'en veut point démordre: elle va au milieu des soldats courir après Tancrède; son père court après elle, et a bien de la peine à ramener cette folle, qu'il aurait fallu lier dans sa chambre, s'il y avait eu de bonnes lois dans la république de Syracuse. Revenue à la maison, elle insulte le peuple, le sénat, sa patrie, son père, tout l'univers: dans un transport de joie que lui cause une fausse nouvelle, elle devient insolente au point d'oser s'écrier:

Oppresseurs de Tancrède, ennemis, citoyens,
Soyez tous à ses pieds, il va tomber aux miens.

Y eut-il jamais d'arrogance plus indécente et plus comique, surtout de la part d'une créature à qui l'on n'a que des crimes et des folies à pardonner? Il est incroyable qu'on ne soit pas tenté de rire de ces absurdités. Heureusement on ne les comprend pas; le jeu de l'actrice les couvre; elles passent sous le nom d'amour. Tout cela fait du fracas et du tintamarre sur la scène; il n'en faut pas davantage pour le vulgaire, toujours prêt à s'extasier sur les sottises pompeuses et bruyantes.

Le rôle d'Aménaïde, en entier, est celui d'une malheureuse fille qui a la fièvre et le transport au cerveau; aucun n'est plus fatigant pour une actrice; il fallait

tout l'art, toute l'énergie, toute la dignité de mademoiselle Clairon; et plus que tout le reste, il fallait le fanatisme voltairien, pour faire goûter ce fatras d'impertinences, ce délire soutenu d'un bout à l'autre, et ce portrait hideux d'une jeune personne maniaque, vaporeuse, possédée du double démon de l'amour et de l'orgueil. (30 *messidor an* 12.)

— Cette tragédie est dédiée à madame de Pompadour. Voltaire s'est cruellement moqué de Corneille pour avoir dédié *Cinna* au sieur de Montauron, trésorier de l'épargne, et pour l'avoir comparé à Auguste. Si le sieur de Montauron imitait la libéralité d'Auguste envers les gens de lettres, Corneille a pu, sans le comparer à Auguste, observer qu'il avait une des qualités de cet empereur. Je conviens que Corneille faisait trop d'honneur au financier Montauron en lui dédiant un chef-d'œuvre de poésie dramatique; mais Voltaire n'en a pas fait beaucoup à madame de Pompadour, et s'en est fait encore moins à lui-même, en dédiant à la maîtresse de Louis XV une pièce assez médiocre : Montauron du moins avait un état honnête; son emploi ne blessait point publiquement les mœurs; et subalterne dans son administration, il n'y pouvait pas faire beaucoup de mal. Corneille, en honorant un homme de cette espèce, ne se déshonorait pas lui-même. Il n'y a que de la simplicité et de la franchise dans son procédé; celui de Voltaire est le résultat de l'ambition, de l'intrigue.

L'auteur de *Tancrède* voudrait en vain nous persuader que le seul motif de la reconnaissance lui a dicté cet hommage public rendu à une femme perdue d'honneur, et dans ce temps-là même, l'objet des malédictions de la France, qui lui imputait avec quelque raison tous ses malheurs. Il faut plaindre Voltaire, s'il avait reçu des bienfaits d'une source aussi impure, et s'il était forcé de

mettre le public dans la confidence de ses obligations. Il est triste de devoir tant à la personne que tout le monde hait et méprise, et qui n'est pas même estimée du vil courtisan qu'elle protège. Voltaire avait-il donc oublié ces vers de *Zaïre* :

> Seigneur, il est bien dur pour un cœur magnanime,
> D'attendre des secours de ceux qu'on mésestime;
> Leurs bienfaits font rougir, leurs refus sont affreux.

On s'était servi autrefois avec succès de cette sultane pour opposer Crébillon à Voltaire. Les faveurs de la marquise avaient ranimé le vieil auteur de *Rhadamiste*, engourdi dans la paresse. Il avait retrouvé à 70 ans assez de vigueur pour achever son *Catilina*, commencé depuis 20 ans. Mme. de Pompadour avait pris la pièce sous sa protection, l'avait prônée à la cour, et avait poussé la générosité jusqu'à vouloir habiller tous les acteurs. On peut imaginer ce qu'ont dû lui coûter le sénat et les deux consuls, c'est-à-dire, dix-huit comédiens, revêtus de toges de toile d'argent, par-dessus des tuniques de toile d'or, enrichies de diamans. Voltaire s'en souvenait, et, bien loin d'en conserver une éternelle rancune contre la favorite, ce qui ne l'eût mené à rien, il fut assez philosophe pour tâcher d'avoir part aussi à ces précieuses faveurs.

Le maréchal de Richelieu arrangea les choses : on commença par dédier au maréchal *l'Orphelin de la Chine*, et madame de Pompadour eut ensuite la dédicace de *Tancrède*. C'est ainsi que Voltaire, en bon citoyen, partageait ses hommages entre les deux personnes qui rendaient alors au roi de France les services les plus agréables et les plus essentiels. On voit avec le plus grand intérêt, dans la correspondance du grand-prêtre de Ferney, quelles étaient les vives alarmes de ce fin courtisan, au sujet de son *Orphelin de la Chine*. Il tremblait que sa

fidèle chinoise, sa vertueuse Idamé, qui préfère la mort au divorce, et un mandarin à l'empereur, ne fut regardée comme une satire de Melle. Poisson, très-jolie française, qui ne s'était pas fait prier pour quitter son mari; qui trouvait un roi de France meilleur qu'un fermier-général, et le nom de marquise de Pompadour plus harmonieux que celui de madame le Normant d'Estiolles.

Voltaire, dans son épître dédicatoire, commence par avertir madame de Pompadour que *toutes les épîtres dédicatoires ne sont pas de lâches flatteries*; *que toutes ne sont pas dictées par l'intérêt* : c'est avouer du moins que la plupart méritent ce reproche, et un tel aveu n'est ni délicat ni adroit; car rien ne prouve que son hommage soit exempt de flatterie et d'intérêt. Les flatteurs et les intrigans savent toujours se parer de beaux prétextes : si on les en croit, ils n'ont jamais que des vues nobles et pures; c'est toujours le zèle, l'amitié, la reconnaissance qui les inspirent. L'art apprend à taire les objections auxquelles on ne peut répondre, et un homme d'esprit tel que Voltaire me paraît en manquer beaucoup, lorsqu'il dit à sa marquise : « Les autres faiseurs d'épîtres » sont flatteurs et intéressés; mais moi je ne suis que » reconnaissant et sensible, par la raison que *j'ai vu dès* » *votre enfance les grâces et les talens se développer*, *et que* » *j'ai reçu de vous des témoignages de bonté*. » Voilà une singulière manière de penser et une étrange liaison d'idées.

Voltaire, au reste, ne se contente pas de justifier ses propres intentions; il se rend caution pour celles de Crébillon, *son confrère et son maître*, lequel avait aussi dédié son *Catilina* à madame de Pompadour : mais Crébillon, homme simple et presque sauvage, n'avait pas besoin d'un répondant aussi suspect que Voltaire;

il se défendait assez par son caractère, par son âge. Ce que madame de Pompadour avait fait pour lui et pour *Catilina*, était public et notoire : l'hommage qu'il lui fit de cette tragédie, était vraiment une dette qu'il acquittait ; et comme il le dit ingénieusement lui-même, le public avant lui avait déjà dédié *Catilina* à celle qu'on pouvait en regarder comme la mère. L'épître de Crébillon, renfermée en très-peu de lignes, annonce la simplicité et la franchise de ses mœurs : il y a de la vérité et du naturel dans le ton avec lequel il rend grâces à la favorite d'avoir retiré *des ténèbres un homme oublié.*

Pour Voltaire, connu pour être le flatteur officiel de tous les grands, et qui avait passé sa vie dans le grand monde et dans les intrigues, on savait à quoi s'en tenir sur sa dédicace ; la contrainte seule et la froideur d'un style très-compassé, ne laissent aucun doute sur les motifs de l'écrivain, et ce n'est pas ainsi que s'exprime la reconnaissance. Si quelque chose pouvait dérober Voltaire au soupçon de flatterie, ce serait les maladresses et les balourdises qui lui échappent : les flatteurs ordinairement ne sont pas si gauches.

Pourquoi, par exemple, faire pressentir à la marquise qu'on pourrait blâmer une dédicace adressée à une femme de son espèce ? Il est vrai que ces sortes d'hommages étaient réservés aux princes, aux grands seigneurs, aux femmes titrées ; il est vrai qu'on pouvait et qu'on devait trouver indécent, qu'un homme qui s'affichait pour le patriarche de la philosophie et le restaurateur de la raison, fît bassement sa cour à une maîtresse du roi. Mais encore une fois, la politesse et l'usage du monde ne permettaient pas de toucher une pareille corde dans l'épître ; il était impertinent de dire : *Si quelque censeur pouvait désapprouver l'hommage que je vous rends, ce ne pourrait être qu'un cœur né ingrat* ; car c'était dire à la marquise que

des rigoristes pourraient désapprouver un hommage rendu à une personne comme elle, et que la seule reconnaissance pouvait le justifier.

Une autre naïveté encore plus forte, était d'apprendre à madame de Pompadour que *les gens de lettres et les hommes sans prévention* étaient les seuls qui ne disaient point de mal d'elle, et de conclure une pareille confidence par cette phrase à prétention : *Croyez, madame, que c'est quelque chose que le suffrage de ceux qui savent penser.* Il n'est pas ici question d'examiner si ceux qui prétendent *savoir penser* ne sont pas ceux qui pensent le plus mal; il s'agit seulement de faire voir combien il est ridicule et malhonnête de dire à cette maîtresse du roi: Madame, il n'y a que les gens de lettres et les philosophes qui disent du bien de vous, dans l'espérance que vous leur en ferez; mais le reste de la nation, composé de gens qui ne savent pas si bien penser; tout le peuple, qui n'a d'autre philosophie que celle de la nature et du bon sens, vous maudit et vous déteste. (6 *thermidor an* 12.)

— On est quelquefois étonné que nos poëtes dramatiques n'aient pas tiré un plus grand parti de notre ancienne chevalerie : il semble que ces guerriers si intrépides, si fiers, si galans, si généreux, pouvaient figurer dans nos tragédies, aussi heureusement du moins que les anciens héros de la fable. L'expérience a prouvé le contraire : les mœurs des chevaliers sont intéressantes; mais il faut les adapter à un sujet, les faire entrer dans une action; ce qui est très-difficile, quand on ne veut pas se jeter dans les aventures romanesques. Peu de chevaliers ont joué un assez grand rôle dans le monde pour qu'ils puissent être les héros d'une tragédie : le *Cid* même n'est regardé que comme une tragi-comédie. Le seul chevalier aussi illustre que les rois dans l'histoire, c'est Bayard; et du Belloi l'a présenté avec succès dans

un ouvrage fondé tout entier sur la chevalerie, et qui, dans son ensemble, vaut mieux que *Tancrède*. La pièce de du Belloi a surtout l'avantage d'offrir des noms connus, des noms célèbres dans notre histoire. Personne ne sait ce que c'est que Tancrède et cette Aménaïde. Le *Bayard* de du Belloi présente des événemens importans, capables de fixer l'attention : on ne voit dans *Tancrède* que des folies amoureuses, une héroïne en délire, un héros qui se fait tuer pour une femme qu'il méprise.

Aménaïde refuse le secours que lui offre Orbassan, et se dévoue à la mort :

Je sais de votre loi la dureté barbare,
Celle de mes tyrans, la mort qu'on me prépare;
Je ne me vante point du fastueux effort
De voir sans m'alarmer les apprêts de ma mort :
Je regrette la vie, elle dut m'être chère;
Je pleure mon destin, je gémis sur mon père.

On a voulu trouver de la ressemblance entre ces sentimens et ceux d'Iphigénie sur le point d'être immolée, qui dit à son père :

D'un œil aussi content, d'un cœur aussi soumis
Que j'acceptais l'époux que vous m'aviez promis,
Je saurai, s'il le faut, victime obéissante,
Tendre au fer de Calchas une tête innocente.

L'auteur des notes sur les tragédies de Voltaire, que l'on dit être Condorcet, fait à ce sujet les réflexions suivantes :

« Cette résignation paraît exagérée. Le sentiment d'A-
» ménaïde est plus vrai et aussi touchant; mais dans
» cette comparaison, ce n'est point Racine qui est in-
» férieur à Voltaire; c'est l'art qui a fait des progrès.
» Pour rendre les vertus dramatiques plus imposantes,
» on les a d'abord exagérées; mais le comble de l'art est
» de les rendre à la fois naturelles et héroïques : cette

» perfection ne pouvait être que le fruit du temps, de » l'étude des grands modèles, et surtout de l'étude de » leurs fautes. »

Cette note est si étrange, si extraordinaire, qu'il faudrait un volume pour relever tout ce qu'il y a de faux et d'erroné dans un si petit nombre de lignes : elle renferme le bréviaire, ou plutôt le catéchisme de l'école voltairienne sur la poésie dramatique. Le secret de cette école, le mystère auquel on a soin d'initier tous les prosélytes, consiste à mettre Voltaire au-dessus de Racine, sans que cela paraisse, et sans trop scandaliser les faibles. Quelques enfans perdus, comme Saint-Lambert, qui avaient plus d'audace que de politique, plus de fanatisme que de raison, ont tranché très-étourdiment sur cette supériorité : ils ont proclamé Voltaire

Vainqueur des deux rivaux qui partagent la scène.

M. de Laharpe y a mis un peu plus de discrétion; et après avoir rabaissé Corneille, au point de ne lui accorder que de beaux morceaux, et pas une seule tragédie, il a très-adroitement insinué que Voltaire avait été plus loin que Racine, et c'était lui donner la victoire sur les deux maîtres de notre scène. Condorcet procède encore plus finement; et à l'aide d'une distinction philosophique, qui vaut pour le moins une distinction jésuitique, il sépare Racine de ses ouvrages. Il n'a garde de dire que Racine est inférieur à Voltaire : il n'oserait en apparence proférer un tel blasphème; mais il avance que depuis Racine, l'art a fait beaucoup de progrès. Ce n'est donc pas Voltaire qui vaut mieux que Racine; ce sont les tragédies de Racine qui sont inférieures à celles de Voltaire, parce que du temps de Racine, l'art n'était pas assez bien connu; parce que depuis ce grand homme, les lumières ont fait un progrès étonnant. On reconnaît

là, la doctrine de madame de Staël, doctrine qui se trouve assez juste quand on l'applique aux sciences exactes; mais qui, appliquée aux arts d'agrémens, est une des plus dangereuses hérésies qui jamais aient attaqué la foi littéraire.

Cette *perfection* dont on gratifie Voltaire, et qui l'élève fort au-dessus de Racine, est donc *le fruit du temps*, *de l'étude des grands modèles*, *et surtout de l'étude de leurs fautes*. D'après ce calcul, M. de Laharpe, et les auteurs tragiques actuels, doivent être fort supérieurs à Voltaire; car depuis soixante ans l'art a fait des progrès: on a eu le temps d'étudier les grands modèles, et surtout leurs fautes. Il paraît que, d'après le conseil de Condorcet, les disciples de Voltaire se sont particulièrement attachés à étudier ses fautes, car ils ont réussi à les bien imiter; et ce sont les fautes de Voltaire qui font leurs beautés : de pareilles assertions ne méritent guère une réfutation sérieuse; et rien n'est plus comique que la gravité magistrale avec laquelle on érige en axiomes, ces erreurs et ces mensonges de l'ignorance. Il faut pardonner à Condorcet, qui n'était que géomètre, des bévues en littérature; mais on ne peut excuser dans un homme aussi philosophe ce fanatisme à froid pour Voltaire, lequel avait trop d'esprit pour ne pas se moquer d'un pareil admirateur. Il s'en faut bien que l'art de la tragédie ait fait des progrès depuis Racine; il a au contraire sensiblement décliné. Depuis ce poëte si sage, si judicieux, nous n'avons presque vu que des ouvrages d'écolier, où quelques lieux communs, quelques tirades de collége brillaient sur un fond misérable.

Faut-il être étonné que, dans ces derniers temps, on ait essayé de porter la lumière sur les défauts de Voltaire, et d'examiner avec quelque sévérité le plan et le style de ses tragédies? Ces critiques n'étaient-elles pas nécessaires au

rétablissement de la hiérarchie du Parnasse, lorsqu'une classe très-nombreuse de la société, nourrie dans la superstition voltairienne, s'efforçait de mettre son idole au-dessus de Racine; et, désertant les autels du vrai Dieu, ne consacrait qu'à Baal? (4 *octobre* 1807.)

— Cette tragédie est tirée d'un roman intitulé *la Comtesse de Savoie*, publiée en 1722 par madame la comtesse de Fontaine. Plusieurs années avant qu'il parût, Voltaire en avait sans doute entendu la lecture; car en 1713, n'ayant encore que dix-neuf ans, il composa à la louange de cette comtesse de Fontaine et de son roman, une fort jolie épître, où il lui reproche galamment de ne point sentir l'amour qu'elle sait si bien inspirer et peindre: il la compare à l'hérétique Marot, qui dans ses psaumes chante ce même Dieu dont il méconnaissait la véritable loi; déjà le jeune poëte mêlait des idées religieuses à ses plaisanteries.

Il est aussi question des juifs dans cette épître : la comtesse de Fontaine avait une pension considérable sur la synagogue des juifs de Metz, parce que le marquis de Givri, son père, avait favorisé leur établissement dans cette ville. Voltaire, en faisant son épître, souhaite que la comtesse de Fontaine compose tous les ans deux ou trois romans, et *taxe quatre synagogues*. Ce vœu est assez prudent. Voltaire pensait dès lors quil ne suffisait pas de faire des livres, qu'il fallait unir l'argent à la gloire, et que le titre de pensionnaire des juifs valait bien celui de prêtresse d'Apollon et des Muses.

Qu'un jeune auteur fasse des épîtres galantes pour les dames qui font des romans, fort bien! cela ne me blesse en rien; mais qu'un vieux poëte, après avoir fourni au théâtre une carrière assez brillante, s'avise, à soixante ans, de prendre un sujet de tragédie dans un roman d'amour, cela me choque. La tragédie et le roman sont

essentiellement ennemis, quoique trop souvent on essaie de les réconcilier.

Dans un roman frivole aisément tout s'excuse,
C'est assez qu'en passant la fiction amuse :
Trop de rigueur alors serait hors de saison ;
Mais la scène demande une exacte raison.

Un chevalier amoureux qui, persuadé de l'infidélité de sa maîtresse, se bat pour elle et lui sauve la vie, est un héros intéressant et théâtral : c'est pour mettre cette situation sur la scène, que Voltaire a multiplié les invraisemblances et bâti un roman qui s'accorde mal avec l'*exacte raison*. L'espèce d'intérêt que l'on trouve dans la tragédie de *Tancrède*, coûte fort cher. Il faut acheter au prix d'un long ennui quelques momens agréables. (3 *juillet* 1808.)

ORESTE.

DANS la première fleur de la jeunesse, Voltaire sut imiter heureusement Sophocle; dans la pleine maturité de l'âge, il ne sut que le défigurer. A vingt ans, il fit un *OEdipe* fort supérieur à celui de Corneille; à cinquante-cinq, il composa un *Oreste* qui n'a point fait oublier l'*Electre* de Crébillon. On peut sans doute reprocher à Crébillon de s'être écarté de Sophocle, d'avoir affaibli un sujet terrible par d'insipides amours. *Electre* a de grands défauts, mais ils sont rachetés par des beautés vraiment tragiques, et ces beautés appartiennent au génie de l'auteur : les deux derniers actes sont dignes de Crébillon. Dans l'*Oreste*, au contraire, on ne trouve presque rien qui soit digne de Voltaire, rien qui lui appartienne en propre : les situations pathétiques de cette pièce ne sont que des répétitions ou des réminiscences. Voltaire a mis à contribution Sophocle et son imitateur Longepierre;

il a pillé le *Gustave* de Piron; il s'est pillé lui-même. Longepierre lui a fourni le plan, la coupe des scènes, et le coup de théâtre d'Electre qui va poignarder son frère, croyant tuer son assassin. Il est vrai que ce vol n'est qu'une récidive; il y avait déjà long-temps qu'il s'était approprié un pareil effet dans sa fameuse tragédie de *Mérope*. Oreste, qui se présente à Egisthe comme le meurtrier d'Oreste, c'est Gustave qui se présente à Christiern comme le meurtrier de Gustave. La scène où Electre reconnaît son frère dans celui qu'elle regardait comme son assassin, est aussi empruntée en partie de celle où la fille de Stenon reconnaît Gustave son amant dans celui-là même qui vient lui annoncer sa mort. Que reste-t-il donc à Voltaire, que des déclamations dans un style qui n'est plus celui d'*Alzire* et de *Mahomet*?

Dans le parallele établi par Laharpe entre Crébillon et Voltaire, le critique insiste avec beaucoup de fiel et d'amertume sur la faiblesse et la dureté des vers de Crébillon; mais il n'a garde de nous dire que l'*Oreste* n'est pas mieux écrit que l'*Electre*; qu'il y a même des morceaux de vers où le style de Crébillon s'élève avec le sujet, tandis qu'on citerait à peine, dans la tragédie de Voltaire, une tirade de vingt vers où l'on ne trouve pas des impropriétés, des tournures prosaïques, des épithètes inutiles ou mal choisies : on croit lire des vers de Lagrange-Chancel, de Lamotte ou de Piron. Les premières tragédies de Voltaire sont en général les mieux versifiées : il est vrai qu'il a répandu plus d'éclat et de pompe dans ses chefs-d'œuvre; mais c'est aux dépens de la justesse et de la correction; il a perdu de très-bonne heure ce charme de style que les enthousiastes appellent son coloris. On sait que des couleurs plus brillantes que solides ne supportent pas long-temps l'action de l'air et du soleil : cette chaleur, cette heureuse audace, cette vivacité d'i-

magination qui séduit dans les ouvrages de son bon temps, ne se retrouve plus dans ce qu'il a composé vers l'âge de cinquante ans, c'est-à-dire, à cette époque où Racine enfanta ce chef-d'œuvre d'*Athalie*, ce prodige de poésie et d'éloquence où brille toute la vigueur de la jeunesse : mais le style de Racine, pétri de raison et de goût, fondé sur la nature et sur la vérité, donnait bien moins de prise à la vieillesse que le clinquant de Voltaire.

Le système tragique des Grecs est si différent du nôtre, que Racine lui-même, ce grand amateur de la simplicité antique, n'a pu traiter sans épisode les sujets empruntés du théâtre d'Athènes : par ce qu'a fait Racine, on peut en quelque sorte juger que ce qu'il n'a pas fait était impossible. Voltaire nous apprend que l'*Œdipe* de Sophocle lui fournissait à peine la matière de deux actes; et plus de trente ans après, lorsqu'une longue expérience devait avoir mûri son jugement, il entreprend de délayer en cinq actes, sans aucun mélange étranger, l'*Electre* de Sophocle, sujet moins abondant et moins heureux que celui d'*OEdipe*. On lui a fait un grand mérite de ressusciter ainsi l'ancienne tragédie et d'exposer sur notre scène, dans toute sa simplicité, une des plus terribles catastrophes du théâtre grec : mais la simplicité n'est qu'un défaut d'action, quand elle est noyée dans un amas de déclamations, lorsqu'elle n'est qu'un galimatias ennuyeux. Il n'y a point d'amour, point d'épisodes dans l'*Oreste* de Voltaire; mais il est farci de redites, de scènes inutiles, de situations forcées ; mais les caractères sont outrés, les personnages ne savent ce qu'ils font ni ce qu'ils disent; il n'y a point de plan, point de marche, point d'ensemble, et le dénouement est ridicule.

Sophocle, dès la première scène, nous montre Oreste qui vient de Delphes avec son gouverneur, pour venger la mort de son père sur Egisthe et sur Clytemnestre ; les

dieux eux-mêmes lui font un devoir de ce crime religieux. Son dessein est de s'introduire dans le palais, comme un étranger qui apporte les cendres d'Oreste, et il charge son gouverneur d'aller l'annoncer. Dans Voltaire, tout le premier acte se passe en vaines lamentations, en exclamations, en apostrophes. Au commencement du second, Oreste et Pilade sont jetés par la tempête sur les rivages d'Argos; mais ils n'indiquent leur projet que d'une manière très-vague; ils n'ont aucun moyen de réussir. Dans le cours de la pièce, l'action ne fait pas même un pas, quoique les coups de théâtre soient fréquens, et qu'il règne sur la scène beaucoup de fracas et de confusion. Tout à coup, quand on s'y attend le moins, lorsqu'Oreste et Pilade sont découverts et prêts à périr par l'ordre du tyran, *les mutins n'entendent point raison*; une insurrection éclate, et, dans la bagarre, Egisthe et Clytemnestre sont tués, sans que personne puisse se douter comment on a pu faire une opération si brusque. Ce n'est pas là perfectionner Sophocle, comme le prétend Laharpe, c'est le gâter; c'est mettre, à la place d'une tragédie grecque, un roman moderne. Ce n'est point par des cris, par un tumulte factice, qu'on échauffe le spectateur, mais par de beaux sentimens et de beaux vers : en vain les acteurs se démènent sur la scène; en vain ils frappent des pieds et font un grand vacarme en arrivant sur le théâtre, la pièce n'en devient que plus froide; on est plus fatigué qu'ému de ce charlatanisme.

Le caractère de Clytemnestre n'est pas soutenu; tantôt elle s'attendrit, tantôt elle menace; tantôt elle se déclare pour Oreste, contre Egisthe, et lui fait entendre assez clairement qu'elle sait comment on se débarrasse d'un mari fâcheux; tantôt elle prend le parti d'Egisthe;

c'est ce qui lui arrive assez mal à propos dans l'insurrection qui fait le dénouement; et pour n'avoir pas eu plus de caractère, il lui en coûte la vie : c'est un rôle sans effet et absolument nul.

Sophocle a prudemment supposé qu'Egisthe est absent: cette absence produit plusieurs bons effets; elle motive la liberté des plaintes d'Electre; elle facilite la vengeance d'Oreste; elle épargne au spectateur la vue d'un misérable à qui l'on ne peut rien faire dire de bon. Egisthe arrive, sur la nouvelle qui s'est répandue de la mort d'Oreste; on lui fait accroire qu'on va lui montrer son cadavre; il lève lui-même le voile qui le couvre, et voit le corps de Clytemnestre qu'on vient d'égorger; c'est le dernier degré de la terreur; on le force ensuite d'entrer dans l'intérieur du palais pour y recevoir la punition de son crime; on l'égorge comme un vil scélérat et non comme un tyran : cette seule scène vaut mieux que toute la pièce de Voltaire : son Egisthe est un personnage aussi odieux qu'imbécille, qui ne paraît que pour ordonner à ses gardes d'arrêter ceux qui lui sont suspects, et qui se laisse braver, suivant l'usage, par Electre et Clytemnestre. Le vice radical de la pièce est l'exagération et l'enflure continuelle d'un tas de discours inutiles. Le froid vous saisit au milieu de cet attirail tragique qui n'est qu'un vain échafaudage; c'est une espèce de centon de tous les vieux lambeaux qui traînent dans la garderobe de Melpomène. Les momeries théâtrales y sont prodiguées jusqu'à la satiété, et l'auteur n'avait plus le vernis dont il savait les couvrir : on le voit qui se bat les flancs pour produire de l'effet; son charlatanisme est à nu, et dans ce fatras de grands mots et de figures outrées, on cherche en vain la raison, la nature et la vérité.

Je ne renverrai point mes lecteurs sans leur présenter un bouquet de quelques vers de Voltaire :

Et nous, *sur le tyran nous suspendons des coups*
Que ma mère à mes yeux porta sur son époux.
O douleur ! ô vengeance ! *ô vertu qui m'animes !*
Pouvez-vous en ces lieux *moins que n'ont pu les crimes ?*
. . . .
Secondez *de vos mains, ma main désespérée.*
. . . .
Mes mains portent des fers, et *mes yeux pleins de pleurs,*
. . . .
Permettez que ma voix puisse encore *en vous deux*
Réveiller cet espoir. . . . .
. . . .
Semble oublier son père et *négliger mes fers.*
. . . .
Ecrasait à loisir l'*innocente faiblesse.*

L'*innocente faiblesse* pour la *faiblesse de* l'*innocent*, est un contre-sens grammatical.

Nos yeux, *nos tristes yeux sont fermés sur son sort.*

Cela n'est pas français, pour dire *nous ignorons son sort.*

. . . . Quel affreux supplice
De former de son sang *ce qu'il faut qu'on haïsse !*
Nous craignons les mortels *autant que l'on nous craint,*
Et c'est un des poisons dont mon cœur est atteint.
Ah ! si j'ai quelques droits, s'il est vrai *qu'il les craigne,*
Dans ce sang malheureux que sa main *les éteigne.*
. . . . *Rendez-moi tout l'affront*
Dont la main des tyrans a fait rougir mon front.
. . . . Que pouvais-je plus faire
Pour fléchir, *pour briser ton cruel caractère ?*
Tendresse, châtiment, retour de mes bontés.
. . . . Toi seule as rompu
Ces nœuds infortunés *de ce cœur combattu.*
Venez avec la mort qui marche avec l'effroi.

Il faut s'arrêter : si je voulais recueillir tous les vers faibles, durs et guindés, je transcrirais plus de la moitié de la pièce. (1er. *thermidor an* 10.)

MÉROPE.

Voltaire avait plus de quarante ans lorsqu'il composa *Mérope*; il était dans toute la maturité de son talent. Quelques-uns regardent cette pièce comme son meilleur ouvrage; aussi n'est-il pas de son invention : il ne s'égare pas là dans les espaces imaginaires; il marche appuyé, escorté des anciens et des modernes. La réputation du sujet a tenté une foule d'auteurs; c'est sur une demi-douzaine de *Mérope* que Voltaire a fabriqué la sienne : celle de Maffei lui a plus servi que les autres, parce qu'il est plus permis de piller les étrangers, et parce qu'il a trouvé dans le poëte italien un génie brut et des inventions originales qu'il ne s'agissait que de polir. C'était bien ce qu'il lui fallait; car Voltaire avait éminemment le goût et l'élégance. Il a fait main-basse sur les inutilités, les naïvetés, les détails simples et rustiques; il a su revêtir du coloris le plus brillant les idées de Maffei; et le succès qu'il a obtenu est, avec celui de *Zaïre*, un des plus éclatans qui ait signalé sa carrière dramatique.

Il était juste que l'heureux imitateur de la *Mérope* italienne offrît à son modèle l'hommage de sa reconnaissance. Maffei, d'ailleurs, n'était pas un auteur de profession, un faquin obscur, qu'on pouvait dépouiller sans rien dire; c'était un homme d'importance, un marquis; c'était plus qu'il n'en fallait pour s'attirer, de la part de Voltaire, une épître charmante, où les louanges sont prodiguées avec tout l'art et toutes les grâces de la politesse française. L'auteur de cette flatteuse épître ne tarda pas à s'apercevoir qu'à Paris on le prenait au mot; que ses éloges y étaient regardés comme des jugemens littéraires; ses complimens de cour pas-

saient pour de la bonne monnaie. La haute opinion qu'on se formait de l'original pouvait nuire à la gloire de la copie. Voltaire sentit le danger, et se hâta d'y remédier en habile homme qui savait conduire autre chose que des intrigues de tragédies; il se fit écrire par un de ses compères nommé la Lindelle, une lettre qu'on n'a pas négligé d'insérer dans ses œuvres; le style en est assez déguisé pour qu'on n'y reconnaisse pas la plume de Voltaire. Dans cette lettre, on le gronde très-sérieusement d'avoir flatté, outre mesure, Maffei et sa *Mérope*; on fait une satire amère de la pièce italienne; on en cite avec malice les endroits les plus choquans pour nos mœurs; on verse le ridicule à pleines mains sur des naïvetés que la langue et les mœurs du pays rendent très-excusables; et l'on conclut de tout cela que le poëte français n'a pas pu tirer un grand parti de cet amas d'absurdités; qu'il ne doit presque rien à Maffei; et qu'il lui a fait, en le pillant, beaucoup d'honneur.

Pour rendre la farce complète, Voltaire répondit à ce la Lindelle, pour le gronder à son tour d'être si satirique : il affecte de prendre le parti de ce pauvre Maffei, tout en disant que le critique *a raison sur bien des points*; et, par un effort bien généreux, il avoue que, dans toute la tragédie italienne, il y a deux endroits touchans et pathétiques. Laharpe lui-même, malgré son aveugle enthousiasme pour Voltaire, est forcé de convenir que *ce procédé n'est pas très-loyal*; ce qui n'empêche pas que dans le cours de son examen, ou plutôt de son panégyrique de *Mérope* (car ses examens des tragédies de Voltaire ne sont pas autre chose), il ne soit lui-même un petit la Lindelle très-acharné contre Maffei, auquel il accorde à peine le sens commun, tandis que la *Mérope* de Voltaire, ainsi que la plupart de ses autres pièces, lui paraît le dernier effort de l'esprit humain.

On sait combien le style de l'admiration est peu mesuré, quand cette admiration n'est qu'un préjugé de l'enfance, une erreur de l'éducation plutôt que le sentiment du vrai beau : on peut en juger par cette phrase indiscrète et téméraire, dont Laharpe n'a probablement pas senti toute la portée : « Voltaire a été imitateur, dans *Mérope* » et *Oreste*, comme Racine dans *Phèdre* et *Iphigénie*, » c'est-à-dire, en *surpassant infiniment* son modèle. » Il n'y a que le fanatisme qui puisse excuser cette incongruité d'expression. Voltaire a donc une *supériorité infinie* sur Sophocle, qu'il n'a fait que copier dans son *OEdipe*, et dont il a gâté la noble simplicité par un épisode ridicule, sans créer aucune beauté nouvelle, à l'exemple de Racine, qui souvent embellit et perfectionne Euripide. Pour comble d'inconvenance et de maladresse, il se trouve que cet *Oreste*, où l'on prétend que Voltaire a *surpassé infiniment Sophocle*, est fort inférieur à l'*OEdipe*, imité du même Sophocle; que c'est même une pièce où l'on commence à s'apercevoir du déclin de son talent, à la sécheresse et à la pâleur du style. Ainsi, au jugement de Laharpe, Voltaire, déjà sur le retour et au-dessous de lui-même, *surpasse infiniment* un des plus admirables chefs-d'œuvre du premier tragique de l'antiquité.

Je vais plus loin : c'est même une imprudence digne d'un littérateur superficiel, de prononcer lestement que Racine *surpasse* Euripide, quoique Boileau, dans une inscription qu'on peut regarder comme un éloge officiel, ait pris cette licence en faveur de l'amitié. Avant de pouvoir décider entre Euripide et Racine, il faudrait décider entre Athènes et Paris; il faudrait avoir comparé les mœurs des Grecs avec les mœurs des Français, et juger quelles sont les meilleures. Quel homme oserait trancher une pareille question? Quel est le philosophe

qui ne se défiera pas des préjugés de sa naissance, de son amour pour sa patrie, de sa prédilection pour son siècle, et qui ne craindra pas que le citoyen ne nuise au littérateur ? Toutes ces comparaisons entre les grands hommes de différens pays et de différens siècles, toutes ces décisions hardies annoncent plus de présomption que de lumières, et sont plus nuisibles qu'utiles au progrès de l'art. Sophocle et Euripide sont les premiers poëtes dramatiques de la Grèce, comme Corneille et Racine sont les premiers tragiques de la France; et non-seulement il est faux, il est même absurde dans les termes, d'avancer que nos grands hommes du siècle de Louis XIV *surpassent infiniment* les grands hommes du siècle d'Alexandre.

Il me semble même qu'on ne donne pas assez au mérite de l'invention dans la poésie dramatique. Quoique Racine ait prouvé, dans plusieurs de ses ouvrages, à quel point il excellait dans l'art de construire un plan, on ne peut nier cependant qu'*Euripide* ne lui ait fourni les plus grands secours pour la fable d'*Iphigénie*. Le succès de l'imitateur ne doit pas faire oublier ce qu'il doit à son modèle, et même, en le perfectionnant, il ne le surpasse pas en mérite réel; c'est beaucoup qu'il l'égale, et que ce qu'il tire de son propre fonds puisse balancer ce qu'il emprunte.

Il s'en faut beaucoup que Voltaire même, en corrigeant Maffei, ait évité tous les défauts, puisqu'il est forcé de convenir que, dans plusieurs endroits, Maffei est plus raisonnable et plus régulier que lui; mais ces défauts de raison et de jugement étaient à ses yeux bien légers, quand il espérait en faire éclore un *intérêt considérable* : ce sont ses termes, et l'on sait qu'il a tout sacrifié à l'intérêt. *Le grand point est d'émouvoir et de faire verser des larmes*; *on a pleuré à Vérone et à Paris*;

voilà une grande réponse aux critiques. Lui-même, cependant, répète en vingt endroits qu'une mauvaise pièce peut faire pleurer par le mérite de quelques situations. Si les larmes sont les meilleurs juges de la bonté d'un poëme dramatique, Voltaire lui-même se trouvera fort au-dessous des auteurs des plus chétifs romans et des drames les plus médiocres.

La *Mérope* de Voltaire plut beaucoup aux jésuites, parce qu'il n'y avait point d'amour. L'auteur avait soumis son manuscrit au jugement du père Brumoy; celui-ci le communiqua au père Tournemine. Elevé chez les jésuites, Voltaire semblait avoir conservé pour eux quelque sentiment d'estime et de reconnaissance. La conduite qu'il tint lors de leur expulsion, les sarcasmes dont d'Alembert et lui écrasèrent ces malheureux, feraient croire qu'il ne ménageait alors les jésuites que parce qu'ils étaient en faveur, et liés avec les personnes les plus distinguées de la cour. On a imprimé, dans le recueil des œuvres de Voltaire, une lettre du père Tournemine au père Brumoy, où la *Mérope* est encore plus exaltée, s'il est possible, que dans le *Cours de Littérature* de Laharpe : on y fait un grand mérite à Voltaire d'avoir imité la simplicité antique; mais cette simplicité n'est louable que lorsque le vide de l'action ne se fait pas sentir; les déclamations, les scènes oiseuses, les personnages inutiles sont presque aussi blâmables que les épisodes. Dans *Mérope*, il y a des longueurs, des remplissages; le rôle de Narbas est parfaitement inutile, depuis le coup de théâtre du troisième acte; les confidens sont multipliés; le cinquième acte languit jusqu'au récit d'Isménie; tout cela diminue beaucoup le mérite de la simplicité. L'*Amasis* de Lagrange-Chancel, qui n'est autre chose que le sujet de *Mérope*, traité sous des noms égyptiens; l'*Amasis* est plus compliqué, mais

aussi l'intrigue est plus vive, la marche plus rapide, le spectateur plus occupé. Cette tragédie d'*Amasis* a long-temps joui du plus grand succès; très-inférieure à celle de Voltaire, pour le style et les tirades, elle ne lui cède point pour la beauté des situations, et lui est supérieure pour le plan et les combinaisons théâtrales.

Le *Cresphonte* d'Euripide se jouait encore avec un grand succès du temps de Plutarque, plus de cinq cents ans après la mort de son auteur. « Considérez, dit l'histo- » rien, quels mouvemens, quelle agitation excite dans » tous les esprits la vue de cette mère désespérée, qui, » levant le poignard sur son propre fils, qu'elle croit » être l'assassin de ce même fils, s'écrie: *Tu n'échapperas* » *pas au coup mortel que je vais te porter!* Il n'y a per- » sonne qui ne soit attentif à cette action terrible, et » qui ne craigne que la fureur de la mère ne prévienne » l'arrivée du vieillard qui vient l'arrêter, en lui appre- » nant que celui qu'elle veut tuer est son fils. » La Chapelle, auteur d'une *Mérope*, sous le nom de *Téléphonte*, a traité et conduit cette reconnaissance de la même manière que Plutarque nous apprend qu'elle l'avait été par Euripide, et il est fort scandalisé que ce fameux coup de théâtre ait été critiqué comme le plus mauvais endroit de la pièce. Il n'y a qu'heur et malheur dans le monde! La même situation a parfaitement réussi à Voltaire. (17 *floréal an* 10.)

— Quel dommage que nous ayons perdu le *Cresphonte* d'Euripide! Nous verrions si c'est à juste titre qu'on loue Voltaire d'avoir composé sa pièce dans le goût antique. Personne n'a moins connu que Voltaire le goût des anciens : ce poëte est éminemment moderne et français. La morgue sentencieuse, la manie philosophique, cette emphase, ce ton tranchant, cette ambition d'un auteur qui parle lui-même par la bouche de tous ses per-

sonnages, se trouvent dans sa *Mérope* comme dans ses autres pièces; c'est la manière qui lui est propre, et cette manière est très-nouvelle : ce charlatanisme du dernier siècle est fort éloigné de l'antique. Le seul éloge que mérite Voltaire à cet égard, c'est de n'avoir pas défiguré son sujet par une intrigne d'amour; c'est en cela seul qu'il s'est rapproché des Grecs : il est à la mode française dans tout le reste.

Nous ignorons quel caractère Euripide avait donné à sa Mérope; celle de Voltaire n'en a point : tantôt elle est douce, généreuse, humaine, sensible! Elle dit à l'aspect d'un jeune inconnu :

> Tendons à sa jeunesse une main secourable;
> Il suffit qu'il soit homme et qu'il soit malheureux.

Tantôt c'est une cannibale, une anthropophage, un monstre de barbarie : sur les plus faibles indices, sur les plus vagues soupçons, elle veut plonger ses mains dans le sang de ce même jeune homme si intéressant à ses yeux; c'est une bête féroce, une lionne à qui l'on a ravi ses petits. Il répugne à nos mœurs qu'une femme fasse l'office de bourreau; c'est calomnier le plus doux sentiment de la nature, que de le confondre avec les passions les plus brutales. La douleur d'une mère ne ressemble point à la rage : une mère peut réclamer, ordonner le supplice du meurtrier de son fils; mais elle n'est point avide du plaisir de l'assassiner, de le poignarder elle-même. Quand je vois une femme, une mère altérée de sang, exercer la vengeance d'un sauvage, elle ne m'intéresse plus, elle me fait horreur. Si cette situation se trouve chez les anciens, ce n'est pas cele-là qu'il fallait leur emprunter.

Je doute qu'Euripide ait jamais présenté aux Grecs une Mérope qui médite, qui prépare un assassinat, qui

se fait amener sa victime, qui l'interroge, qui la fait lier à un autel, prend le poignard et s'avance pour l'égorger. Peut-être sa Mérope, dans le premier moment de sa fureur, s'élançait-elle sur le jeune homme qu'elle croyait être l'auteur de ses maux. Quoi qu'il en soit, ce coup de théâtre si vanté est aujourd'hui d'un effet médiocre; il exige une combinaison qui réussit rarement : il faut que Narbas se trouve à point nommé en état d'arrêter le poignard de Mérope. Un pareil effet du hasard ne peut être imité avec précision : Mérope est obligée d'attendre, si Narbas arrive trop tard; et s'il arrive trop tôt, il faut qu'il attende Mérope. Il en résulte pour les deux acteurs une gêne, un embarras qui nuit au naturel de l'action, et refroidit la scène. Lorsque je vis jouer *Mérope*, il y a cinq ans environ, ce fut Mérope qui attendit Narbas; ce qui fit presque rire les spectateurs : cette dernière fois, c'est Narbas qui a attendu Mérope. C'est dans la nature même, c'est dans l'explosion et le choc des passions qu'il faut choisir les coups de théâtre, et non pas dans des tours et des prestiges de joueur de gobelets. Plutarque dit cependant que cette situation excitait autrefois parmi le peuple les acclamations les plus vives; elle était donc mieux amenée, mieux motivée, et beaucoup mieux exécutée qu'elle ne l'est dans la *Mérope* de Voltaire.

Un des défauts les plus essentiels de cette tragédie, c'est de nous montrer trop long-temps Mérope dans les mêmes alarmes : ses plaintes trop prolongées se changent en criailleries qui fatiguent beaucoup plus qu'elles ne touchent. C'est le vice habituel de la manière de Voltaire, il ne sait point varier les situations; il ignore ces passages rapides d'un sentiment à un autre, qui réchauffent la scène et renouvellent l'intérêt : de là cette langueur d'une action qui se traîne, langueur qui se fait

sentir dans ses meilleures tragédies, et que les plus violentes déclamations ne peuvent ranimer.

Je reviendrai sur cette tragédie ; mais comme on lui attribue surtout un grand mérite de style, je vais citer ici quelques vers qui mettront le public en état de juger si ce mérite est bien réel :

> Par *les saccagemens*, le sang et le ravage,
> Du meilleur de nos rois disputer le rivage.

J'ai déjà observé que Voltaire avait une facilité verbeuse : il entasse les mots, et grossit ainsi ses vers, mais cet embonpoint n'est que de l'enflure.

> *Les saccagemens*, le sang et le ravage.

Saccagemens n'est ni élégant, ni harmonieux, ni usité.

> L'empire est à mon fils ; périsse la marâtre,
> *Périsse le cœur dur de soi-même idolâtre*, etc.

Le cœur dur de soi-même idolâtre n'est que le commentaire de la *marâtre*, et ce commentaire est d'une expression malheureuse : le ton en est sentencieux et plein de morgue. Mérope imite ces dévotes qui semblent ne faire le bien que pour avoir le plaisir de déchirer les femmes qui font le mal.

> *O perfidie ! ô crime ! ô jour fatal au monde !*
> *O mort toujours présente à ma douleur profonde !*

O vain amas d'exclamations ! ô verbiage emphatique ! Comment le jour auquel le petit roi de la petite ville de Messène avait été tué par trahison, pouvait-il être *fatal au monde*, qui assurément ne savait rien d'un pareil accident ?

> Qu'il vienne, que Narbas le ramène *à mes yeux*
> *Du fond de ses déserts au rang de ses aïeux.*

Quel puéril arrangement de mots! Qu'est-ce que le *fond de ses déserts*, qu'on a l'air d'opposer au *rang de ses aïeux?* Et puis, *à mes yeux* est une cheville : *le ramène à mes yeux au rang de ses aïeux*. O tyrannie de la rime, qui n'opprime que les poëtes faibles!

Madame, il faut enfin que *mon cœur se déploie :*
Ce bras qui vous servit m'ouvre au trône une voie.

Les deux vers sont peu liés ensemble : *m'ouvre au trône une voie* est sec et dûr; et Polyphonte qui *déploie son cœur*, paraît un peu ridicule.

Je sais que *vos appas, encor dans leur printemps*,
Pourraient s'effaroucher de *l'hiver de mes ans.*

Voilà un style bien fleuri pour un soldat tel que Polyphonte. C'est une malice à Voltaire d'avoir dit que les appas de Mérope étaient encore dans leur printemps, sachant bien que ce rôle serait joué par des actrices dont les appas toucheraient presque à leur hiver, et commenceraient à effaroucher le spectateur.

Ce sang s'est *épuisé*, *versé* pour la patrie;
Ce sang coula pour vous. . . . . . .

Ce sang coula pour vous : pléonasme, hémistiche oiseux; car le sang versé pour la patrie a nécessairement coulé pour la reine.

N'ayant rien fait pour nous, il n'a rien mérité :
D'un prix bien différent ce trône est acheté.

Ne rien faire n'est pas *un prix*; et Polyphonte achetant le trône au prix de ses travaux et de ses services, ne peut pas dire qu'il l'achète *d'un prix bien différent*, puisque sa pensée est que ce prix est le seul auquel on puisse acheter le trône. C'est une impropriété de style.

. . . . Et vos fils malheureux,
Presque en votre présence assassinés par eux.

Les pronoms démonstratifs produisent rarement un bon effet à la fin du vers. Voltaire avait cependant l'habitude commode de les employer de cette manière :

> Je vois dans l'Orient cent rois vaincus par elle.
> . . . .
> Maîtres du monde entier, s'ils l'avaient été d'eux.
> . . . .
> Pour m'arracher des biens plus méprisables qu'eux.

En général, Voltaire n'a point connu l'élégance continue; son style va par bonds et par sauts. Après un élan généreux il s'abat, les reins lui manquent : il est plein de chevilles, de répétitions, de mots parasites, d'hémistiches commandés par la rime ; il n'a presque jamais le mot propre :

> Ecartez des terreurs *dont le poids vous afflige.*
> . . . .
> Le ciel m'a secouru dans *ce triste hasard.*
> . . . .
> Dieux ! que plus on est grand, plus vos coups sont à craindre !

Dont le poids vous afflige : il n'y a point de convenance entre *poids et afflige*, si l'on sait que des terreurs ne réjouissent pas. *Triste hasard:* triste est une épithète pauvre et vague ; et cette exclamation, *que plus on est grand*, etc. est bien plate.

> . . . . Ce séducteur impie
> Dont vous-même admiriez *la vertu poursuivie.*

La vertu poursuivie est une façon de parler obscure et entortillée.

> *O douleur ! ô regrets ! ô vieillesse pesante !*
> Je n'ai pu retenir *cette fougue imprudente*,
> *Cette ardeur d'un héros, ce courage emporté*, etc.

Cette fougue, cette ardeur, ce courage : quel babil ! quel abus des mots ! Une *fougue imprudente* n'est pas *l'ardeur*

d'un héros; un jeune homme de seize ans, qui s'enfuit de la maison paternelle, n'est pas un héros. Ce sont de vaines phrases :

Sunt verba et voces, prætereàque nihil.

Ce vers :

O douleur! ô regrets! ô vieillesse pesante!

est calqué sur celui de Corneille :

O rage! ô désespoir! ô vieillesse ennemie!

Il semble que Voltaire, en composant cet autre vers :

Il y jouit en paix du ciel *qui le condamne.*

ait voulu affaiblir plutôt qu'imiter ce vers de Boileau :

Et jouit du ciel même irrité contre lui.

Qui le condamne est un hémistiche qui n'a pas l'énergie convenable.

Parmi les traits, les feux, le trouble, le pillage,

nous rappelle :

Par les saccagemens, le sang et le ravage.

Ceux qui vantent sans cesse l'harmonie et la douceur du style de Voltaire, oublient sans doute qu'on trouve très-fréquemment chez lui des vers plats, secs et durs, tels que celui-ci :

Il pleure, il ne craint point de marquer un vrai zèle.

Il me reste plusieurs autres observations sur le plan, le caractère et le style, qui feront la matière d'un autre article. (*6 mars* 1806.)

— Il y a quatre tragédies de Voltaire qui *enlèvent la paille*, comme le disait madame de Sévigné du *Bajazet* de Racine. De ces quatre sœurs, *Mérope* passe pour la

plus belle : c'est à elle du moins que l'école de Voltaire donne la pomme ; je ne vois pas trop à quel titre. On prétend qu'elle a moins d'absurdités et de niaiseries pathétiques que *Zaïre*, moins de déclamations et de folies gigantesques qu'*Alzire* ; moins d'horreurs froides et inutiles, moins de petitesse, de charlatanisme et de jonglerie que *Mahomet*. Voilà certainement des raisons ; et je suis assez porté à croire qu'il y a moins à reprendre dans *Mérope* que dans ses sœurs ; ce qui prouve, non qu'elle est la plus belle, mais qu'elle est la moins laide.

Du reste, le tyran Polyphonte n'est qu'un vain discoureur, abondant en sentences et stérile en effets ; un politique raisonneur, mais très-peu actif ; terrible avec son confident, faible et pusillanime devant Mérope, surtout devant Egisthe, et qui finit par se laisser tuer dans le temple, le jour de son mariage, de la main d'un enfant désarmé, qui vient prendre la hache jusque sur l'autel nuptial. Cette prouesse inouie d'Egisthe égale tous les miracles de la chevalerie errante. Les bravades continuelles de ce même Egisthe, qui traite très-cavalièrement Polyphonte, assurent à ce jeune homme un rang parmi les héros gascons, et au tyran de Messène une place distinguée parmi les tuteurs de comédie ; car assurément s'il eût bien gardé à la maison son pupille Egisthe, cet étourdi ne serait pas venu tuer son futur beau-père au milieu de ses gardes, de toute sa cour, de tous ses amis, au moment même où il va recevoir la bénédiction nuptiale ; ce qui ne s'est jamais vu et ne se verra jamais. Mérope est une énergumène, une femme injuste, violente, inhumaine, malgré sa philosophie, et surtout assommante par ses lamentations continuelles et monotones.

La pièce a deux parties : dans la première, le péril

d'Egisthe est plus vif, plus tragique que dans la seconde, et devrait être tout le contraire. Egisthe, d'abord arrêté comme vagabond et sans aveu, ensuite condamné comme meurtrier, enfin reconnu et livré entre les mains de Polyphonte, nous attache par ses aventures, en proportion du danger auquel il est exposé; mais du moment qu'il est détenu en chartre privée, sous la garde de ses amis, Narbas et Euryclès, on cesse de craindre pour lui, parce qu'on le voit narguer impunément un tyran imbécille, qui se serait déjà mis l'esprit en repos sur le compte du fils et de la mère, s'il savait un peu son métier de tyran. Mais, je le répète, ce Polyphonte n'est pas plus fort en politique que Voltaire en tragédies : tous les deux sont des hommes à grandes et belles phrases, sans intérêt et sans action dramatique. Après la scène du quatrième acte, à mon avis la plus théâtrale de toutes, la scène languit, et le spectateur s'endort jusqu'au récit d'Isménie, à la sixième scène du cinquième acte.

Ce récit jouit d'une grande réputation, et la mérite à plusieurs égards; il expose bien le fait : le fait est étonnant, miraculeux, satisfaisant pour l'assemblée. Le jeu et le talent de l'actrice ajoutent à ce morceau beaucoup de poésie qui n'est pas sur le papier. Les beaux récits de Racine sont plus beaux à la lecture qu'au théâtre; ceux de Voltaire perdent beaucoup à être lus : ils ont besoin du prestige de la scène. Cela se prouve papiers sur table :

> Polyphonte, l'œil fixe et *d'un front inhumain*,
> Présentait à Mérope une odieuse main.

Présenter une main d'un front inhumain. Il est clair que Polyphonte n'a le front inhumain que pour la rime; car le poëte, qui n'en a fait qu'un tartufe, eût bien pu prolonger son hypocrisie jusqu'au jour de ses noces, s'il

n'avait pas été forcé de lui donner, dans cette cérémonie, *un front inhumain* pour rimer avec *main.*

Dans l'enceinte sacrée, en ce moment *s'avance*
Un jeune homme, un héros. . . . .

C'est dommage que *s'avance* soit précédé, deux vers plus haut, de *s'avançant : s'avance* est là un mot très-impropre, également amené par la rime. Après avoir présenté la reine,

S'avançant tristement, tremblante entre mes bras.

il fallait un autre terme pour exprimer la démarche d'Egisthe, qui n'était ni triste ni tremblante.

Il court : c'était Egisthe ; il s'élance aux autels,
Il monte, il y saisit, etc.

Observez toujours cette stérile abondance, ce verbiage intarissable, cette prodigalité de mots; *il s'avance : il court, il s'élance, il monte, il saisit.*

. . . . *Je l'ai vu* de mes yeux,
Je l'ai vu qui frappait. . . . .
. . . .
De leur sang confondu, *j'ai vu* couler les flots.

Ce tour est imité du récit de Théramène, qui s'interrompt pour dire :

J'ai vu, seigneur, j'ai vu votre malheureux fils.

Mais après avoir employé cette figure, Racine n'y revient pas, comme Voltaire, quelques vers après; car une pareille répétition décèle la pauvreté du style.

Le tyran se relève ; il blesse le héros.

Comment ce tyran, qu'Erox a vu nager dans son sang, et que tout le monde croit mort, se relève-t-il avec assez

de force pour blesser le héros? et comment la blessure faite au héros, par un homme mourant, est-elle assez grave pour qu'il en coule des flots de sang?

De leur sang confondu j'ai vu couler les flots.

Par où l'on voit que la confidente Isménie a vu beaucoup de choses, mais qu'elle n'a pas beaucoup de manières pour dire qu'elle les a vues. Cependant elle fait un effort quelques lignes plus bas pour varier son style; au lieu de dire *j'ai vu*, elle dit :

Vous eussiez vu soudain les autels renversés.

Ce fait étonnant, miraculeux, et même très-important dans ses résultats, n'est cependant au fond, de la manière dont il est présenté, que ce que nous appelons une *bagarre*. La confidente ressemble un peu à une commère qui vient de voir dans la rue une batterie, et qui dit en son style bourgeois :

Déjà la garde accourt avec des cris de rage.

La garde est extrêmement trivial : c'est de la poésie de corps de garde; *déjà* est fort plaisant. Quand il y a mort d'homme, quand le tyran est assassiné et le héros blessé jusqu'à répandre des flots de sang, certes il est bien temps que la garde accoure *avec des cris de rage :* si la garde avait été si enragée, elle n'eût pas laissé répandre tant de sang avant d'arriver.

Quel transport animait ses efforts et ses pas!

Un transport qui anime des efforts et des pas! C'est du phébus de confidente, et du galimatias d'écolier dont la tête est aussi animée, par le transport, que les pas de Mérope.

C'est mon fils; arrêtez, cessez, troupe inhumaine.

Cessez n'est pas poétique ; il est plus faible qu'*arrêtez*, qui précède. Je ne sais si l'on dit bien *cesser*, dans un sens absolu ; l'usage veut, je crois, qu'on donne à ce verbe un régime : *cessez votre travail*, *cessez d'écrire*, *cessez de faire de mauvais vers*. Au passé, on peut dire *l'orage a cessé*, *la fièvre a cessé*, mais je doute qu'on puisse dire, même à une *troupe inhumaine*, cessez, sans désigner quel ouvrage elle doit *cesser*.

> C'est mon fils ; déchirez sa mère et votre reine,
> *Ce sein qui l'a nourri, ces flancs qui l'ont porté :*
> *A ces cris douloureux le peuple est agité.*

Ce sein qui l'a nourri, etc. : style diffus. *Le peuple est agité*: *agité* est très-faible ; d'ailleurs il y avait long-temps que le peuple était *agité*. Le combat de Polyphonte, d'Egisthe, d'Erox, était un peu plus capable d'*agiter* le peuple que *les cris douloureux* de Mérope, qui fait ici la Jocaste en étalant une rhétorique usée.

> Une foule d'amis que son danger *excite*.

Excite est bien maigre, bien sec, bien au-dessous du ton et du style de la chose ; mais j'oubliais qu'il n'est là que pour rimer avec *précipite*.

> . . . . Les autels renversés,
> Dans des ruisseaux de sang leurs débris dispersés.

Cela rappelle les vers de Racine sur les mêmes rimes :

> Le bûcher par mes mains détruit et renversé,
> Dans le sang des bourreaux nagera dispersé.

Il me semble que la particule *on*, trop répétée, ne produit pas un bon effet dans ces vers :

> *On* marche, *on est porté* sur les corps des mourans ;
> *On* veut fuir, *on* revient. . . . .
> . . . .
> *On* s'écrie. . . . .

Voltaire avait sans doute en vue les flots tumultueux du parterre, alors debout :

> . . . . Et la foule pressée,
> D'un bout du temple à l'autre est vingt fois repoussée.

C'est ce qui arrivait souvent à la comédie, surtout les jours de première représentation.

> De ces flots confondus, le flux impétueux
> Roule et dérobe Egisthe. . . . . . .

Ces circonstances ne sont point assez graves pour le sujet; en voici une plus tragique, mais beaucoup plus ridicule:

> Parmi les combattans, je vole ensanglantée;
> J'interroge à grands cris la foule épouvantée.

Cette confidente, qui *vole ensanglantée parmi les combattans*, et qui *interroge la foule épouvantée*, a bien l'air de ces gens qui, n'ayant pas même osé regarder le combat, exaltent leur audace et leurs exploits avec une emphase burlesque. Du reste, si elle a *volé ensanglantée parmi les combattans*, elle ne paraît pas du moins ensanglantée aux yeux des spectateurs.

> . . . . Le peuple m'entraîne,
> *Me jette* en ce palais, éplorée, *incertaine*.

Me jette en ce palais : c'est ainsi qu'on jette à sa porte ou dans sa rue une personne que l'on ramène en voiture. *Eplorée*, *incertaine*; quel arrangement d'épithètes! *Incertaine* appartient à la rime; autrement on ne la placerait pas après *éplorée*.

Voyez que de négligences, que de choses plates, faibles et communes; que de fautes, en un mot, dans un récit qu'on voudrait nous faire admirer comme un chef-d'œuvre. Bien débité, il séduit au théâtre par une apparence de vivacité et de chaleur, par ce prestige banal d'une foule de mots prononcés avec volubilité; mais

quand on l'examine, il est prolixe et traînant. Le style de Voltaire est bien éloigné d'avoir, comme on le dit, l'impétuosité d'un torrent; c'est un ruisseau qui n'a ni profondeur ni largeur, ni rapidité, mais qui roule une onde assez limpide. Ce style est de l'eau claire : voilà pourquoi les partisans de Voltaire vantent prodigieusement sa clarté. Cependant, de même qu'il y a un naturel trivial, une simplicité, une brièveté sans art, il y a aussi une clarté sans mérite, laquelle n'empêche pas que la versification ne soit flasque, commune et prosaïque.

On remarque avec surprise, dans la plus belle scène de *Mérope*, cette tournure bouffonne :

ÉGISTHE.

Moi, votre fils?

MÉROPE.

Tu l'es. . . . . . .

On a blâmé avec raison, comme une sentence fausse et dangereuse, les vers qui terminent le second acte : *Quand on a tout perdu*, etc. On peut reprendre comme boursouflés, emphatiques et vides de sens, ceux que débite Mérope à la fin du quatrième acte :

O vengeance! ô tendresse! ô nature! ô devoir!
Qu'allez-vous ordonner d'un cœur au désespoir?

Ce qui choque aussi dans le style de *Mérope*, c'est l'emploi du mot vague *éperdu*, prodigué jusqu'à la satiété :

Pardonnez, vous voyez une mère éperdue.
. . . .
Respectez la douleur d'une mère éperdue.
. . . .
Je vois près d'une tombe une foule éperdue.
. . . .
Moi vivre, moi lever mes regards éperdus.
. . . .

Porter un nouveau trouble à mon âme éperdue.

. . . .

A sa veuve éperdue, à son malheureux fils, etc.

Ces observations n'empêchent pas que *Mérope* ne soit le chef-d'œuvre de Voltaire. (8 *mars* 1806.)

LA MORT DE CÉSAR.

Un drame en trois actes, sans action, sans intérêt, sans femme, plein de lieux communs sur la liberté, paraissait moins une tragédie qu'une amplification de collége, peu digne du théâtre : ce fut un des fruits du goût particulier de Voltaire pour la littérature anglaise; il avait déjà puisé dans les auteurs de cette nation les traits dont il peignit le premier Brutus et la terrible catastrophe de Zaïre. Après avoir mis sur la scène un père immolant ses fils à sa propre ambition décorée du nom de liberté, il lui restait à nous offrir pour notre instruction et pour nos plaisirs, le tableau d'un fils qui, sous ce spécieux prétexte, égorge son père. L'auteur cependant, par prudence, garda plusieurs années dans son porte-feuille cette exquisse de Shakespeare; enfin encouragé par le succès de *Mérope*, il crut pouvoir hasarder la *Mort de César;* comme si le triomphe de l'amour maternel eût pu disposer les cœurs au spectacle du plus atroce des parricides. Voltaire avait enlevé tous les suffrages en prêtant son coloris aux sentimens de la nature; il n'inspira que de l'horreur, lorsque son pinceau noir et sombre entreprit de nous tracer un monstre de barbarie et de férocité : malgré la réputation de l'auteur de *Zaïre* et de *Mérope*, le public ne put supporter que sept représentations de cet odieux assassinat, l'opprobre du sénat romain, sur lequel la postérité avait depuis longtemps prononcé.

Après vingt ans d'oubli, le Kain, soit que le rôle de Brutus lui parût brillant, soit à l'instigation secrète des philosophes, ce qui est plus vraisemblable, fit une tentative pour remettre au théâtre cette triste et lugubre déclamation; mais il choisit bien mal son temps. En 1763, au milieu des réjouissances de la paix, pendant qu'on représentait au Théâtre Français une petite pièce charmante, intitulée l'*Anglais à Bordeaux*, le Kain imagina d'attrister Paris par l'image de ce meurtre abominable; il se flattait que la gaieté et les grâces de l'Anglais à Bordeaux feraient supporter l'horreur de la mort de César; c'était une espèce de conspiration contre le public, à qui l'on faisait acheter bien cher le plaisir de voir la petite pièce. L'*Anglais à Bordeaux* était alors un riant jardin dont on ne pouvait approcher qu'en marchant sur le sang et les cadavres. Le Théâtre Français ressemblait au sérail, où l'appartement d'une jolie sultane est gardé par un nègre hideux, l'effroi de la nature.

Ce nouveau genre de persécution ne dura pas longtemps: malgré le jeu de le Kain, malgré l'enthousiasme de quelques écoliers de rhétorique, enfin malgré la protection de l'*Anglais à Bordeaux* (comédie de Favart), il fallut retirer la tragédie après six représentations, tandis que la petite pièce n'en suivit que plus lestement le cours de son succès, affranchie du tribut onéreux qu'on avait imposé à la curiosité publique.

Ce chef-d'œuvre se reposa encore pendant vingt ans, et dans cet intervalle l'opinion se forma, la philosophie travailla les esprits, et prépara les voies aux Brutus modernes. Cette affreuse doctrine du cordelier Jean Petit, enseignée depuis avec honneur par le père Garasse, et pour laquelle le jésuite Guignard fut pendu; ces atroces folies du fanatisme monastique, couvertes d'opprobre et

de ridicule par les philosophes eux-mêmes, reprirent faveur et furent marquées du sceau du génie dans les diatribes des philosophes ; ces factieux inconséquens ne rougirent pas de se rendre les échos du père Bourgoing, prieur des dominicains. Ce système de tyrannicide dont tant de scélérats ont abusé, fut tiré de la poussière des anciens cloîtres, par les héros du jour ; cette absurde et dégoûtante doctrine, consignée dans les thèses du quinzième siècle, devint l'opinion à la mode et la morale de la bonne compagnie.

Ce fut alors que la *Mort de César* n'eut qu'à se montrer pour plaire ; et les femmes du bon ton se pâmèrent sur les tirades fanatiques de Brutus et de Cassius, comme Philaminte sur les madrigaux de Trissotin : elle fut jouée pendant le règne de la terreur comme une pièce exemplaire ; mais on supprima le discours d'Antoine, qui s'appitoie sur le sort du tyran. A cette harangue lâche et pusillanime, on substitua une scène vigoureuse où Brutus et Cassius s'applaudissaient de leurs prouesses philantropiques, et vomissaient d'épouvantables blasphèmes contre les dieux de Rome. Les dieux sont aussi des tyrans aux yeux de cette espèce de républicains qui font consister la liberté dans l'anarchie.

L'amour de la patrie, dans un cœur honnête et vertueux, est le premier de tous les sentimens ; mais jamais l'amour de la patrie n'a commandé le crime. Montesquieu, dont le génie n'a point été affranchi du tribut que tout écrivain paie à la mode, a parlé d'une manière louche et vague de l'assassinat de Brutus ; il n'a pas osé le blâmer, pour ne pas contredire trop ouvertement l'enthousiasme d'une fausse liberté, qui dominait alors dans les écrits philosophiques ; son cœur, qui le conduisait alors mieux que son esprit, ne lui a pas permis de faire l'éloge d'un meurtre dont la raison et l'humanité

s'indignent également ; il rappelle un ancien préjugé des petites républiques grecques, admis à Rome comme une loi, et qui faisait à chaque citoyen un devoir d'assassiner l'usurpateur de la souveraine puissance ; mais il ne dit pas que les véritables usurpateurs de la souveraine puissance étaient les sénateurs eux-mêmes ; qu'eux seuls accréditaient ce préjugé, pour s'en servir contre les bons citoyens qui, comme les Gracques, entreprirent de rétablir les lois et la liberté ; il ne dit pas que Sylla, tyran bien plus cruel que César, a été loué et honoré par le sénat, parce qu'il était chef de la faction patricienne ; et que César, le plus humain et le plus généreux des mortels, a péri victime de l'orgueil du sénat, parce qu'il était à la tête du parti populaire, et qu'il détruisait la tyrannie patricienne, qui depuis long-temps accablait l'empire ; enfin, Montesquieu ne dit pas que dans l'affreux chaos d'un état où l'on ne connaissait plus que la loi du plus fort, le chef qui rétablit l'ordre sous un titre légitime déféré par le peuple, n'est point l'usurpateur de l'autorité souveraine, mais le bienfaiteur de la patrie et le restaurateur de la république : Montesquieu connaissait assez l'histoire romaine pour penser ainsi ; mais il connaissait trop l'esprit du moment pour le dire.

L'ancien despotisme du sénat que les fanatiques appelaient liberté, était désormais démontré impossible, et la mort même de César ne fut pas capable de le rétablir ; Brutus et Cassius sont coupables envers la patrie de tout le sang, des proscriptions et des guerres civiles ; ils sont coupables de toutes les cruautés des premiers empereurs romains ; c'est le souvenir de César, assassiné dans le sénat, qui a fait des Tibère, des Caligula, des Néron : Brutus et Cassius ne sont aux yeux du vrai philosophe, que des furieux et des frénétiques qui ont couvert d'un nom sacré leur ambition et leur orgueil.

Il serait injuste de condamner, d'après ces principes, la pièce de Voltaire ; une tragédie n'est pas une discussion politique : le poëte doit faire parler les hommes d'après leurs passions et leurs préjugés ; mais on peut reprocher à l'auteur d'avoir ridiculement avili Antoine, d'avoir défiguré César par des traits de grossièreté bien étrangers à son caractère : le plus poli des hommes n'aurait jamais parlé aux sénateurs assemblés plus durement qu'on ne parle à des valets ; il n'aurait pas dit aux premiers citoyens de Rome :

> Vous qui m'appartenez par le droit de l'épée,
> . . . .
> Si vous n'avez su vaincre apprenez à servir, etc.

Un politique aussi adroit que César ne s'adresserait pas au sénat pour lui demander crûment le titre de roi : cette scène extravagante est d'un déclamateur, et non d'un poëte.

Quand on expose une conspiration sur la scène, elle doit être déjà formée quand la pièce commence ; les obstacles qu'elle éprouve dans l'exécution forment le nœud et produisent l'intérêt : dans la tragédie de Voltaire, qui n'a que trois actes, la conspiration ne se forme qu'au second ; elle est exécutée en un clin d'œil ; les conjurés n'éprouvent aucun danger ; César se livre à leurs poignards sans défiance ; aussi la salle même où il donne audience au sénat est celle où se trouve le complot : on peut à chaque instant y être entendu et surpris par tout le monde ; mais de pareils conjurés n'ont pas besoin du secret, et la confiance de César est poussée jusqu'à l'imbécillité ; l'intérêt est dévoilé, par conséquent nul ; quand César parle, c'est à lui qu'on s'intéresse ; quand les conjurés déclament, on est tenté de les admirer quelquefois, mais plus souvent ils font horreur. On peut appli-

quer à l'effet de cette pièce le mot du financier qui, assistant à la Judith de Boyer, déplorait la mort d'Holopherne, et l'on pourrait retourner ainsi l'épigramme de Racine :

> Je pleure, hélas! sur ce pauvre César,
> Si méchamment mis à mort par Brutus.

Souvent le dialogue est faux; souvent une vaine enflure prend la place de l'éloquence : il y a aussi du sublime, des vers admirables, des tirades magnifiques, mais tout cela sent le jeune homme qui préfère l'éclat à la solidité : la scène où Brutus apprend aux conjurés qu'il est fils de César, est pleine d'affreuses beautés : celle où Brutus fait un dernier effort sur le cœur de César, me paraît la meilleure et la plus tragique; mais César y parle si raisonnablement, que Brutus s'y montre non-seulement comme un fils dénaturé, mais encore un fanatique insensé, qui s'irrite contre la lumière. (*7 messidor an* 9.)

— Ce sujet a été souvent traité. On ne connaît plus aujourd'hui ni le *César*, ou la *Liberté vengée*, de Jacques Grévin, joué au collége de Beauvais, en 1560; ni la *Mort de César* de Scudery, l'une de ses moins mauvaises pièces, représentée en 1636; ni la *Mort de César* de mademoiselle Barbier, attribuée à Pellegrin, et donnée en 1709; et même on ne connaît pas beaucoup la *Mort de César* de Voltaire, représentée sur le Théâtre Français, en 1743. La pièce est si froide, si peu intéressante, si éloignée des mœurs françaises, qu'on la jouait rarement : le Kain disait qu'il n'avait jamais pu réchauffer son rôle.

Voltaire avait travaillé d'après Shakespeare; il était alors tout anglais depuis les pieds jusqu'à la tête; c'était un costume qu'il avait endossé pour se faire remarquer,

comme J.-J. Rousseau prit depuis l'habit d'Arménien pour se faire montrer au doigt par les petits enfans. Voltaire, à cette époque, ne cessait de vanter, aux dépens de sa propre patrie, la littérature, la politique et la philosophie anglaise; il avait l'air d'avoir pitié de nous autres Français, pauvres gens, qui avions la simplicité de croire à l'évangile, de respecter les mœurs et les règles, et de reconnaître une autorité : nous étions tous esclaves, parce que nous avions du goût, de la politesse et une police.

La *Mort de César* est une tragédie de collége, sous le rapport des amplifications collégiales dont elle est remplie; du reste elle convient au collége encore moins qu'au théâtre, parce qu'il ne faut pas que, dans une monarchie, les enfans soient imbus des préjugés absurdes et féroces de l'ancienne démocratie. Heureusement la pièce est sans vigueur et sans verve, et ne peut produire qu'un effet médiocre; c'est un ouvrage de collége fait par un bon écolier de rhétorique : je le prouverai; mais je me borne aujourd'hui à quelques réflexions sur le sujet.

On a beaucoup parlé de liberté; son nom a fait beaucoup de mal, et personne ne peut la définir. Les anciens entendaient par liberté un gouvernement où il n'y avait point de roi. Je ne sais pourquoi les Grecs avaient pris en aversion leurs anciens rois; car chez eux les rois n'étaient que des généraux d'armée, auxquels on n'accordait pendant la paix qu'un pouvoir très-borné. La démocratie fut bien plus tyrannique que ne l'avait été la royauté; et le peuple de la Grèce, le plus amoureux de la liberté, fut celui qui, dans la nouvelle organisation de son gouvernement, conserva les rois.

Les meilleurs esprits ne peuvent se défendre des erreurs de leur siècle : Tacite, cet écrivain si judicieux, si profond, emploie aussi le mot *liberté* dans le sens

vague et faux qu'on lui donnait encore, même de son temps. *Rome*, dit-il, *fut d'abord gouvernée par des rois; Brutus y établit le consulat et la liberté : Urbem Romam a principio reges habuere; libertatem et consulatum intulit Junius Brutus.* Comme si le consulat et la liberté étaient la même chose; comme si l'aristocratie sénatoriale n'était pas mille fois plus injuste, plus cruelle et plus despotique que la monarchie la plus absolue! Je ne dis rien de Virgile : les poëtes ne sont pas obligés à l'exactitude philosophique des termes : il leur est permis d'attacher aux mots un sens populaire, voilà pourquoi l'auteur de l'*Enéide*, dans les prophéties qu'il met dans la bouche d'Anchise, au sixième livre, annonce que Brutus immolera ses enfans à la liberté :

Ad pœnam pro LIBERTATE *vocavit.*

Personne n'ignore qu'il les immola à son ambition, à son orgueil, à son intérêt personnel. Virgile ne sait s'il faut attribuer ce sacrifice à l'amour de la patrie, ou l'amour de la gloire. Dans le doute, il unit ensemble les deux motifs :

Vincet amor patriæ, laudumque immensa cupido.

Mais il n'hésite pas à regarder Brutus comme malheureux, quelle que soit sur son compte l'opinion de la postérité :

Infelix, utcumque ferent ea facta minores.

C'est un fait constant que Brutus, par l'expulsion des Tarquins, ne donna point la liberté à Rome; il ne fit que la soumettre à la domination du sénat. Brutus ne fut qu'un factieux qui souleva le peuple contre son souverain, pour régner lui-même à sa place sous le titre de consul, et au nom du sénat dont il était un des principaux membres : au lieu d'un maître qu'avait alors le peuple

romain, il lui en donna trois cents. Ce qui le rend illustre, ce n'est point son amour pour la liberté, c'est la fondation d'un nouveau gouvernement qui, sous le nom de république, a subjugué l'univers.

Brutus s'est immortalisé en créant la république romaine, de même que César en la détruisant, pour élever sur ses ruines l'empire romain. La liberté n'entra pour rien dans les opérations de ces deux hommes : l'ambition fit tout; et Brutus, fondateur de la république, était bien plus fier, plus impérieux, plus tyran que César fondateur de l'empire. Depuis l'expulsion des Tarquins, jusqu'à l'établissement du tribunat, et même jusqu'aux lois de Licinius, le peuple romain, c'est-à-dire, toute la classe plébéienne, fut plus esclave que ne l'est aujourd'hui le peuple de Constantinople ou d'Ispahan : il retomba dans cette servitude après le meurtre des Gracques, et ne recouvra sa liberté que sous la dictature de Jules-César, chef du parti populaire, et qui, dans les champs de Pharsale, abattit l'orgueil du sénat, étouffa les factions, et mit un frein à l'anarchie. Ce sont là ses crimes; voilà pourquoi il fut assassiné au milieu du sénat par les mains des sénateurs.

Ce sujet de tragédie est donc très-mauvais, puisque César, le libérateur, le bienfaiteur de la patrie, y est faussement présenté comme un usurpateur, comme le destructeur de la liberté, tandis qu'on porte l'intérêt sur les brigands appelés sénateurs, qui, sous le vain prétexte de la patrie et de la liberté, poignardent lâchement celui qui, sur le champ de bataille, leur a donné la vie après les avoir vaincus.

Brutus et ses pareils étaient fanatiques d'un ancien dogme des petites républiques grecques. Ce dogme portait que tout citoyen qui s'attribue le souverain pouvoir dans un gouvernement libre, fût-il le plus généreux et

le plus humain des hommes, est un tyran, et que par conséquent c'est un devoir, un honneur, une vertu de l'assassiner. Les Athéniens avaient consacré cette monstrueuse maxime, en élevant des statues à deux jeunes fous, Harmodius et Aristogiton, qui avaient tué le tyran Hipparque, fils de Pisistrate. Cela ressemble assez à cette doctrine du tyrannicide, autrefois enseignée par des moines, quelquefois pratiquée par des furieux imbécilles, mais toujours abhorrée de la saine partie de la nation française.

Les Grecs, par un abus du mot, appelaient *libre* un pays tyrannisé et déchiré par les factions; ils n'avaient pas d'autre gouvernement que l'anarchie, et ils confondaient l'anarchie avec la liberté. Dans leurs idées, des milliers de tyrans n'étaient pas contraires à cette singulière liberté; un seul chef la détruisait. Ils ne regardaient comme tyran que le citoyen qui, par l'influence de son génie, de ses talens, de ses vertus, parvenait à comprimer les factions, à rétablir l'ordre, à ramener le bonheur et la paix : c'était là le monstre qu'on devait exterminer. Telle était la constitution de ces républiques grecques dont on vante la sagesse.

Ce fanatisme avait gagné les Romains les plus instruits; ils ne sentaient pas même la différence qu'il y avait entre une ville pauvre de quelques lieues de territoire, telles qu'étaient la plupart des villes de la Grèce, et Rome maîtresse de l'univers : ils appliquaient à la reine des nations, des maximes qui pouvaient à peine convenir à une bourgade.

N'avons-nous pas été nous-mêmes infectés de ce malheureux préjugé, à la fin du siècle qu'on appelle le siècle de la philosophie et des lumières? Le génie même de Montesquieu n'a pu résister à cette épidémie; il ambitionnait le suffrage des beaux-esprits et des philosophes;

il voulait être à la mode; il était anglomane. Sa raison supérieure ne l'avait pas défendu contre le prestige des idées nouvelles sur la liberté et le despotisme : voilà pourquoi on le trouve si faible, si superficiel, si faux, lorsque dans son immortel ouvrage de la *Grandeur et de la Décadence des Romains*, il parle de César et de Pompée. On voit qu'il n'avait pas le courage de heurter la philosophie du jour.

Il y avait, dit-il, *un certain droit des gens, une opinion établie dans toutes les républiques de Grèce et d'Italie, qui faisait regarder comme un homme vertueux l'assassin de celui qui avait usurpé la souveraine puissance.* Le fait est vrai; mais pourquoi Montesquieu ne s'élève-t-il pas avec chaleur contre cette opinion barbare, source de malheurs et de crimes! Pourquoi rassemble-t-il, avec une sorte de complaisance, tous les sophismes capables de légitimer le meurtre de César?

Le crime de César, dit-il, *qui vivait dans un gouvernement libre, n'était-il pas hors d'état d'être puni autrement que par un assassinat?* Pourquoi l'homme qui a si bien approfondi l'histoire romaine, parle-t-il ici en petit écolier ignorant? César ne vivait point sous un gouvernement libre. Montesquieu savait mieux que personne, que depuis long-temps il n'y avait plus à Rome de gouvernement; que toutes les lois se taisaient devant la violence; que l'ancienne démocratie n'existait plus, qu'il était même impossible de la rétablir.

Le salut de la patrie demandait un chef; et quel bonheur pour elle d'en avoir trouvé un tel que César! D'ailleurs, César était légalement revêtu de la dictature; magistrature continuelle, établie pour sauver l'état dans les dangers extrêmes. Et dans quel temps un dictateur fut-il jamais plus nécessaire?

Quel fruit est-il résulté du meurtre de César? La plus

sanglante de toutes les guerres civiles, le triumvirat, les proscriptions. César, assassiné dans le sénat, a fourni un prétexte aux cruautés des empereurs : c'est Brutus qui répond à la postérité de tout le sang qu'ont répandu les Tibère, les Caligula, les Néron, les Domitien, etc. De quel œil pouvaient-ils regarder le sénat, quand ils se retraçaient l'image du fondateur de l'empire, du meilleur des hommes, égorgé par les sénateurs? Brutus n'a-t-il pas bien mérité d'être un héros de tragédie? C'était au reste un fanatique de bonne foi, qui, pour la liberté, aurait tué son père sans scrupule, comme il le dit franchement lui-même dans une de ses lettres. Il était éloquent sur cette matière, quoique froid et sec sur toutes les autres. C'était un homme maigre et pâle, grand buveur d'eau comme Cassius, quoique plus désintéressé et plus honnête que ce conjuré, auquel il reproche, dans la tragédie de Shakespeare, de s'être laissé *graisser la patte*; c'était, en un mot, le dom Quichotte de la liberté, et, en cette qualité, plus digne des Petites-Maisons que du théâtre : il est presque aussi déplacé sur notre scène, que le serait le moine Jacques Clément. (12 *mars* 1806.)

SÉMIRAMIS.

Sémiramis a une couleur religieuse et une teinte de superstition diamétralement opposée à cet esprit philosophique qui distingue les ouvrages de Voltaire : il semble qu'il ait voulu expier ses fréquentes invectives contre les prêtres, en nous présentant un pontife modeste et vertueux. C'est dommage que les dieux fassent l'honneur à un si saint homme de le choisir pour ordonner et diriger un parricide : un prêtre aussi pieux que le vénérable Oroès, doit savoir mieux que personne que la divinité ne punit point un crime par un crime plus grand.

Supposer l'Etre suprême capable d'exiger qu'un fils égorge sa mère, c'est une horrible impiété, c'est outrager la céleste justice. Ces absurdités qui défiguraient la nature divine, sont, il est vrai, consacrées par les chefs-d'œuvre des anciens tragiques; il faut les pardonner aux poëtes qui ont traité des sujets du théâtre grec, surtout quand il en résulte un grand intérêt : mais *Sémiramis* n'a pas la même excuse, et rien, dans cet ouvrage, n'autorisait Voltaire à calomnier les dieux; sa superstition n'est pas moins irréligieuse que sa philosophie.

C'est des débris d'une certaine *Eryphile*, justement sifflée, que le poëte a construit sa *Sémiramis*. Ce sont de mauvais matériaux grossièrement rassemblés, mais revêtus d'un enduit brillant. Cependant, ni le coloris, ni l'emphase du style, ni la pompe du spectacle, ni la réunion de toutes les machines du charlatanisme théâtral ne purent en imposer au public. L'ouvrage fut très-mal accueilli dans la nouveauté. Un revenant qui prend la parole au milieu des états-généraux de Babylone; Ninus qui donne du cor de chasse dans son tombeau; le grand-prêtre faisant l'inventaire d'un coffre mystérieux; le tonnerre, les éclairs, les feux souterrains; un guerrier fameux qui, sortant d'un sépulcre, paraît tout pâle et glacé de frayeur, quoiqu'il n'y ait fait d'autre exploit que de tuer une femme, toute cette pantomine, maintenant reléguée aux boulevards, égaya beaucoup les rieurs de ce temps-là : on savait alors saisir le ridicule; on ne sait plus aujourd'hui que s'ennuyer.

Lorsqu'on donna *Sémiramis*, l'empire littéraire était déchiré par les factions de Voltaire et de Crébillon : l'auteur d'*Atrée* était vieux, et on commençait à l'oublier; il s'oubliait lui-même; étranger à l'intrigue, il s'était toujours reposé sur son talent du soin de sa renommée. On le tira malgré lui de sa douce obscurité;

on le produisit à la cour, où il fit la figure d'un homme accoutumé à vivre avec ses chiens. Les encouragemens de madame de Pompadour arrachèrent quelques scènes à sa paresse : il acheva son *Catilina*, commencé depuis vingt ans. On voulait opposer la lumière faible et pâle d'un soleil couchant, au vif éclat que répandait Voltaire sur son midi. Tous les gens de lettres qui regardaient l'influence d'un poëte sans principes, comme très-dangereuse à la tranquillité publique, essayaient de balancer l'enthousiasme des voltairiens par la juste estime due au génie de Crébillon; mais il ne s'aidait pas lui-même; on poussait dans l'arène ce vieux gladiateur presque sans armes : bien loin d'attaquer, à peine se mettait-il en défense, tandis que Voltaire, armé de pied en cap, frappait d'estoc et de taille. Cet intrépide champion essaya de refaire la plupart des tragédies de son rival, dessein extravagant, dicté par un orgueil téméraire, et dont il n'eut pas lieu de s'applaudir : sur cinq tentatives, une seule a obtenu quelque succès. Il est resté au-dessous de Crébillon, dans *Oreste*, dans *Rome sauvée*, dans les *Pélopides*, dans le *Triumvirat* : il ne peut compter de victoire que celle de *Sémiramis*; et même si on voulait tout mettre dans la balance, son avantage se réduirait à quelques vers plus harmonieux et mieux frappés que ceux de son adversaire; il lui est très-inférieur pour l'intrigue, pour la conduite, et même pour les caractères, à l'exception de celui de Sémiramis, dont il a fait une meilleure femme.

Crébillon, naturellement noir et terrible, a peint sa Sémiramis endurcie dans le crime, comme Sophocle a peint Clytemnestre : elle refuse de reconnaître son fils Agénor qu'elle aime. D'une épouse criminelle, le poëte n'hésite pas à faire une mère incestueuse : peut-être un si affreux portrait est-il plus conforme au caractère que

l'histoire donne à cette reine; mais une Sémiramis pénitente, humiliée, à moitié convertie, plait davantage à notre délicatesse; il y a des vérités trop fortes pour la scène. La Sémiramis de Crébillon est horrible; elle étouffe la nature; mais elle a l'énergie de la scélératesse : elle agit; elle se débat contre sa destinée; elle lutte jusqu'au dernier moment avec une opiniâtreté invincible contre les hommes et le sort : ce n'est que lorsqu'il n'y a plus d'espoir, qu'elle tourne sa rage contre elle-même. Ce n'est pas une victime qu'on immole; elle ne va pas sottement se faire tuer pour son fils dans un souterrain : la mort est moins une punition pour elle qu'une dernière ressource. Crébillon ne fait intervenir ni les dieux ni les prêtres; il n'a ni spectres, ni tombeau, ni foudres, ni coffre sacré; il ne se propose pas d'effrayer les enfans et les nourrices, et ne met en jeu que les passions de ses personnages : le merveilleux ne doit point se mêler à l'action tragique. La *Sémiramis* de Crébillon est une tragédie pleine de mouvement et d'intrigue; la *Sémiramis* de Voltaire est un opéra que la musique de quelques beaux vers ne peut défendre de l'ennui.

On a beaucoup vanté le mélange des remords et de la fierté dans le caractère que Voltaire a donné à *Sémiramis*: on a même voulu le faire passer pour un trait absolument neuf, quoiqu'il soit visiblement emprunté de l'*Athalie* de Racine; mais *Athalie*, quoique d'abord alarmée par un songe, soutient beaucoup mieux son caractère; elle est étonnée sans être abattue : Sémiramis, au contraire, mêle à des terreurs ridicules, à des faiblesses indignes d'elle, une jactane et des fanfaronnades qui la dégradent encore davantage. Au moment même où elle paraît tremblante et comme anéantie sous la main d'un dieu vengeur, elle ne cesse de se répandre en hyperboles fastueuses : son langage est celui d'une sotte vanité et

non pas d'une véritable grandeur : à l'entendre, elle est maîtresse du monde, toute la terre est à ses pieds ; cette Sémiramis ne savait pas la géographie : c'est ainsi que dans *Alzire*, un petit cacique du Pérou se prétend souverain de l'univers. La harangue de Sémiramis aux états-généraux est surtout infectée de ces gasconnades. Un prince qui, dans une assemblée de la nation, ferait un étalage aussi ampoulé que ses faits et gestes, ne serait défendu des sifflets que par le respect dû à la majesté royale. Les héros de Voltaire, en général, sont tous boursouflés. Quoique né sur les bords de la Seine, l'auteur avait dans ses discours et dans ses écrits l'accent de la Garonne :

Tout à l'humeur gasconne en un auteur gascon.

(12 *thermidor an* 10.)

— Voltaire avait dédié son *Mahomet* à un pape ; il offrit sa *Sémiramis* à un cardinal. Ce poëte religieux était, comme on voit, en correspondance réglée avec les princes de l'église, et jouissait d'un grand crédit à la cour de Rome. Les Italiens sont naturellement polis et flatteurs ; leur langue est la plus abondante en complimens et en formules d'éloges : les prélats romains accablaient Voltaire des plus fastueuses épithètes ; ils épuisaient, pour le glorifier, toutes les ressources de l'hyperbole : leur intention, sans doute, était bonne ; ils voulaient faire servir sa vanité à sa conversion, et je crois que s'ils eussent continué à lui prodiguer des louanges, ils auraient fini par en faire un bon catholique : mais l'auteur de la *Pucelle* ne tarda pas à se brouiller ouvertement avec les successeurs des apôtres, malgré ses tragédies chrétiennes : il cessa d'être courtisan du souverain pontife, pour devenir son rival, et l'ambition d'être lui-même le fondateur et le patriarche d'une

église nouvelle, chatouilla l'orgueilleuse faiblesse de son cœur, beaucoup plus que toutes les politesses du sacré collége.

Sémiramis est une espèce de tragédie sainte : on n'y parle que des dieux ; on n'y voit que des prêtres. Il est vrai que ces dieux et ces prêtres ne sont pas de bon aloi : des dieux qui se font un régal de faire tuer une mère par son fils, sont assurément de plaisans dieux : s'ils n'ont que le parricide pour punir le meurtre, ils ne savent pas encore leur métier. Voltaire, qui voyait tout, n'a pas vu que sa *Sémiramis* n'était que l'*Oreste* retourné et gâté. Les Grecs admettaient des dieux malfaisans, qui, pour s'amuser, faisaient tantôt coucher le fils avec la mère, tantôt égorger la mère par le fils : c'étaient là les décrets éternels de leur providence : nous nous moquons nous autres de cette manière de gouverner le monde, et nous sommes fondés à croire que les dieux du paganisme n'étaient pas plus savans en administration que nos modernes anarchistes. *Sémiramis* et *Oreste* sont pour notre théâtre de mauvais sujets : ce sont des pièces impies qui calomnient l'Être suprême : il faut être imbu des superstitions antiques pour s'intéresser à de pareilles absurdités.

Le cardinal Quirini était trop civil pour faire à l'auteur de *Sémiramis* de pareilles observations, et cependant ces observations auraient été très-décentes et très-convenables de la part d'un cardinal : mais, par malheur, ce cardinal était poëte, et, en cette qualité, il reconnaissait Voltaire pour son supérieur et son chef ; il l'avait même choisi pour son original : il avait traduit en vers italiens, avec tout le respect et la dévotion d'un commentateur, le poëme de la *Henriade* et celui de la *Bataille de Fontenoi* ; c'était à ces traductions qu'il devait

l'honneur de la dédicace de *Sémiramis*; et il était enchanté de voir son seigneur suzerain en littérature et en poésie, lui rendre hommage, comme s'il eût été son vassal.

Avouons qu'un cardinal de l'église romaine, qu'un des princes du Vatican pouvait mieux employer son loisir qu'à traduire la *Henriade*; s'il est permis à des prélats d'être poëtes, leur devoir est du moins d'épurer la poésie, en la rappelant à son origine sacrée; ce sont des hymnes et des cantiques qui doivent exercer leur muse religieuse, et non pas des déclamations philosophiques. Quelle joie pour Voltaire de voir dans les chefs de l'église romaine ce goût pour des frivolités profanes, cet esprit d'erreur et de vertige, avant-coureur des fléaux qui menaçaient la religion! Avec quel enthousiasme perfide il s'écrie : « C'est sous le grand Léon X que le » théâtre grec renaquit.... La *Sophonisbe* du célèbre » prélat Trissino, nonce du pape, est la première tra» gédie régulière que l'Europe ait vue, comme la *Cassan-* » *dra* du cardinal Bibiena avait été auparavant la pre» mière comédie. »

Belle occupation, en vérité, pour des nonces, des cardinaux et des évêques, de faire des tragédies et des comédies! Le grand Léon X eût été bien plus grand, s'il eût donné plus d'attention à l'église latine qu'au théâtre grec : ce grand Léon X, qui fit renaître le théâtre athénien en Italie, vit périr la religion romaine dans le Nord : pendant qu'il se divertissait à Rome à voir des comédies, on le dépouillait en Allemagne d'une partie de ses états; et Luther faisait jouer dans l'Empire des scènes fort tragiques pour le saint siége : ainsi, *le grand roi* de Bourges, Charles VII, charmait ses loisirs par des bals et des fêtes, tandis que l'Anglais s'emparait des provinces

de France : j'imagine que ses flatteurs vantaient aussi son goût pour les arts ; mais un brave chevalier osa lui dire : On ne peut pas plus gaiement perdre un royaume.

Léon X, beaucoup trop prôné, fut un homme aimable, un protecteur des lettres, mais un fort mauvais pape ; il nuisit beaucoup à l'église par son luxe et ses goûts frivoles : il était jeune et sans expérience : il ne faut sur la chaire de saint Pierre qu'un vieillard sans passions, blanchi dans les affaires et dans la connaissance des hommes, qui ne connaisse d'autre plaisir que son devoir : cette politesse, cette aménité, très-recommandable dans un particulier, n'est qu'imprudence et folie dans un homme d'état : nous avons eu un garde des sceaux, dont le talent suprême était de jouer les Crispins ; Louis XIV ne tarda pas à se reprocher, comme une faiblesse indigne de son rang, le plaisir qu'il trouvait à danser sur le théâtre.

Que Voltaire ait passé sa vie à faire le baladin et à jouer la comédie dans son château, pour amuser les passans et les Suisses, cela était à sa place ; c'était un auteur dramatique qui n'avait d'existence que par le théâtre, et qui croyait que le premier mérite d'un homme était d'être poëte ; le second, d'être comédien : ces habitudes d'histrion convenaient à sa papauté philosophique ; bien loin de se déshonorer en criant, en gesticulant sur la scène, il gardait alors parfaitement son caractère et le décorum de son état : mais lorsque l'homme qui prend le titre de vicaire de Dieu sur la terre, souillait, par un théâtre et par des jeux scéniques, le sanctuaire qu'il habitait dans la ville sainte ; lorsque des nonces, des cardinaux, des évêques perdaient leur temps et prostituaient leur plume à des ouvrages de théâtre, ils avilissaient leur dignité aux yeux des peuples, ils appelaient l'im-

piété et la philosophie : un pareil oubli des bienséances ne pouvait être loué que par Voltaire. (21 *ventose an* 11.)

— J'ai souvent parlé d'une certaine Eryphile qui se promène beaucoup trop souvent au théâtre sous le nom de *Sémiramis*, tandis que sous son véritable nom d'Eryphile elle est enterrée dans le vaste tombeau de son illustre père, c'est-à-dire, dans l'édition colossale des *OEuvres de Voltaire* : ce fatras dramatique, mal accueilli en 1732, parut à son auteur digne d'être réservé pour des temps plus heureux : en attendant, il attaqua par l'amour ceux qu'il n'avait pu subjuguer par la terreur : il jugea prudemment qu'il valait mieux offrir au public une jeune et jolie sultane, qu'un vilain fantôme : *Zaïre* fit pleurer ceux qu'Amphiaraüs avait fait rire ; et galimatias pour galimatias, on préféra celui qui du moins était tendre et galant : *Eryphile* était faite pour épouvanter les petits enfans, *Zaïre* pour charmer les femmes, que certains philosophes appellent les grands enfans de la société.

Sémiramis est absolument la même qu'Eryphile ; peureuse, pleureuse, amoureuse de son fils. Ninias n'est autre chose qu'Alcméon, un peu plus poltron à la vérité ; car Alcméon n'a pas peur des ombres, et ne tremble pas de tout son corps au moindre bruit qui sort d'un tombeau : Hermogide n'a fait que changer son nom en celui d'Assur ; mais il a perdu avec son nom beaucoup de sa force et de son activité : Hermogide agit dans *Eryphile* ; Assur déclame et menace dans *Sémiramis* : on peut dire aussi à l'avantage d'*Eryphile*, que la marche n'en est point embarrassée par un insipide amour, tel que celui d'Azéma et d'Arsace ; les prêtres n'y font point de processions ridicules ; et le spectre d'Amphiaraüs parle mieux que celui de Ninus. *Eryphile* est donc une pièce

moins mauvaise que *Sémiramis*; la fille ne vaut pas sa défunte mère, quoiqu'elle soit parée de ses plus beaux diamans; car *Sémiramis* a hérité des meilleures tirades d'*Eryphile*. Pourquoi donc cette reine d'Argos a-t-elle été forcée de céder la place à la reine de Babylone? C'est que Voltaire était bien plus fort vers la fin de 1748, qu'au commencement de 1732; non pas plus fort en talent, c'est tout le contraire : car un poëte dramatique ne vaut pas à cinquante-quatre ans ce qu'il valait à trente-huit; mais plus fort en intrigues, plus fort en charlatanisme, plus fort en soldats, dans l'espace de seize ans, il avait travaillé la société beaucoup plus que ses vers.

L'auteur de la malheureuse *Eryphile* n'avait cependant rien négligé pour l'établir avantageusement sur la scène : la première représentation de la pièce fut précédée d'une espèce de prologue, ou plutôt de discours en vers, qu'un acteur vint débiter au public, pour le prévenir et le disposer favorablement; c'était une sorte de nouveauté au théâtre : mais ce qui est beaucoup plus étonnant que ce prologue, c'est la médiocrité et la faiblesse du style. Il me semble que Voltaire, plaidant en vers sa propre cause au tribunal du public, devait être plus éloquent; il débute par des flatteries trop grossières, que le parterre méprise, même en les applaudissant :

> Juges plus éclairés *que ceux qui*, dans Athène,
> Firent naître et fleurir les lois de Melpomène.

Que ceux qui n'est ni élégant ni harmonieux : *des juges qui font naître les lois*, c'est du galimatias : les écoliers, les abbés, les clercs de procureurs, les légistes qui remplissaient alors le parterre, avaient assez d'esprit pour sentir ce qui leur attirait ce débordement d'encens, et par quelle aventure ils se trouvaient avoir plus de goût,

de discernement et de lumières que les anciens juges de Sophocle et d'Euripide.

De vos décisions, *le flambeau salutaire*,
Est le guide assuré qui mène à l'art de plaire.

Quel amas d'épithètes! *flambeau salutaire*, *guide assuré*, et *guide qui mène à l'art de plaire*: que tout cela est lourd, guindé, et surtout faux! car il y a peu d'auteurs que les sifflets mènent à l'art de plaire. Mais voici bien une bien autre fête: le flatteur manque de mémoire; les juges plus éclairés que ceux d'Athènes, deviennent tout à coup des badauds très-faciles à se laisser surprendre. *Ce tribunal*, *toujours équitable*, approuve *des écrits ennuyeux*, applaudit des ouvrages *sans mérite*, accueille *des défauts embellis* par l'auteur.

Le public est séduit, mais alors il doit l'être: est-il possible que jamais le devoir d'un juge soit d'être séduit? Delà Voltaire entre dans le détail des différens genres de poésie dramatique, lieu commun, fort peu nécessaire, et que la beauté des vers ne rajeunit pas: enfin, il arrive à son sujet, et demande grâce pour la *terreur*, pour l'*audace d'Eschyle au tombeau*, qu'il ose faire reparaître; s'il est téméraire, il faut lui pardonner; son titre à l'indulgence est d'avoir *cherché à plaire*: titre banal des plus mauvais poëtes.

Eh! peut-on trop oser, quand on cherche à vous plaire?

Oui, on ose toujours trop, quand on est extravagant et bizarre: le poëte avertit ensuite ses auditeurs qu'ils

N'auront point ici ce poison si flatteur,
Que la main de l'amour apprête *avec douceur*.

Il lance quelques épigrammes contre Racine et Campistron.

Souvent *dans l'art d'aimer*, *Melpomène avilie*,
Farda ses nobles traits *du pinceau* de Thalie.

Quel jargon ! *Melpomène avilie dans l'Art d'aimer*, qui *farde* ses traits *du pinceau* de Thalie ! Ce style est faible et dur.

L'amour n'est excusé *que quand* il est extrême.

Que quand! les vers ne sont bons *que quand* ils sont harmonieux.

Sans les flambeaux d'amour il est des traits de flamme.

Si de tels vers ne portaient pas le nom de Voltaire, on les croirait de Pradon : quelle misérable opposition entre *les flambeaux* et les *traits de flamme !* et quelle construction ! quelle facture ! *Il y a des traits de flamme sans les flambeaux !*

La harangue ne réussit point, et la témérité du nouvel *Eschyle*, en dépit de son plaidoyer préliminaire, ne parut qu'un effort très-malheureux. Seize ans après, il parvint à faire supporter de plus grandes folies dans *Sémiramis*, ce qui prouve que les spectateurs étaient devenus beaucoup moins sages ; aujourd'hui on est familiarisé avec ce salmis tragique. *Sémiramis* semble avoir acquis à la la longue le privilége d'ennuyer : c'est une des pièces que les comédiens représentent le plus souvent, et ils continueront jusqu'à ce qu'il n'y vienne personne. (26 *prairial an* 11.)

— L'estimable auteur du *Cours de Littérature* s'amuse à rechercher les causes de la disgrâce qu'éprouva *Sémiramis* dans la nouveauté ; cette tragédie, dont la première représentation fut très-orageuse, n'eut dans ce temps-là qu'un très-faible succès. On peut d'abord en accuser l'insipidité des trois premiers actes, l'abus ridicule d'un merveilleux puéril, et le défaut total d'intérêt ; mais les circonstances ont sans doute beaucoup contribué au froid accueil que reçut alors du public un auteur gâté,

qu'on avait enivré d'éloges et d'encens. *Ce serait demander aux hommes plus qu'on n'en doit attendre, que d'exiger d'eux dans le premier moment qu'ils ne jugent pas l'auteur au moins autant que l'ouvrage, et souvent plus l'un que l'autre.* C'est ce que dit M. de Laharpe, et il dit mieux qu'il ne pense, car son intention n'est pas d'approuver, mais bien de blâmer cette disposition des hommes : il est persuadé que la justice veut qu'on juge l'ouvrage et non pas l'auteur. Son opinion est spécieuse, et cependant je pense le contraire, et crois avoir pour moi la vérité : je me fonde sur ce principe d'éternelle justice, qu'un petit bien n'est rien en comparaison d'un grand mal.

Qu'est-ce qu'une belle tragédie, auprès de la vertu et des mœurs, ou, pour me faire mieux entendre, auprès de la tranquillité publique et du bonheur de la société? Je sais bien qu'on ne fait aucun cas de la vertu, des mœurs; que c'est même un pédantisme trivial d'en parler aujourd'hui; je le sais; mais je sais aussi que la morale est tellement liée à la politique, que la corruption portée au dernier degré produit l'anarchie, le bouleversement des fortunes, et par conséquent détruit la joie et les plaisirs. Je puis donc dire aux gens du monde ce que disait Caton aux riches de son temps, qui ne faisaient pas beaucoup plus de cas de la république qu'on n'en fait aujourd'hui des mœurs : « Si vous voulez conserver vos palais, vos » statues, vos tableaux, vos maîtresses, occupez-vous » un peu des mœurs, car l'excès de l'immoralité peut » vous ravir ces biens-là comme il les a déjà ravis aux » heureux d'un autre régime. »

Un auteur qui abuse de ses talens pour corrompre les hommes, renverser les institutions, ébranler toutes les bases du gouvernement sous lequel il vit, est une calamité publique; et puisque ses succès sont le véhicule de

ses erreurs, le siffler c'est rendre service à la société et à la patrie. Si toutes les tragédies de Voltaire avaient été accueillies comme *Mariamne*, *Adélaïde Du Guesclin*, *Sémiramis*, etc.; si sa *Henriade* n'avait produit que l'ennui, et sa *Pucelle* le dégoût, nous n'aurions pas vu ce novateur ambitieux dominer dans l'Europe, y souffler des vapeurs empestées, et répandre dans toute la masse de ses habitans le germe de la putridité.

Les magistrats de Lacédémone entendant un jour un malhonnête homme proposer un très-bon avis, lui imposèrent silence, et firent répéter ce qu'il avait dit à un homme de bien, de peur que la sagesse et la vérité ne fussent déshonorées en passant par une bouche aussi corrompue. Cet exemple doit avoir une grande autorité aux yeux des philosophes républicains qui nous ont si fort exalté les lois de Lycurgue. Il est certain que dans cette république on faisait tout pour conserver les mœurs et le gouvernement; on estimait peu les arts corrupteurs, et l'on chassa un musicien pour avoir ajouté quelques cordes à la lyre, ce qui perfectionnait beaucoup l'instrument, mais révolutionnait la musique nationale.

Il est donc bon de juger l'auteur autant et plus que l'ouvrage; et quand l'auteur est reconnu n'employer son esprit, son imagination et ses grâces, que pour saper les fondemens de la morale et renverser les principes de l'ordre social, c'est un acte de civisme de ne témoigner qu'une bien faible estime pour cet esprit dont il abuse, pour cette imagination si perfide, et ses grâces si dangereuses. Il est fort doux sans doute de pleurer à une tragédie, de rire à une comédie; mais il est infiniment plus doux de vivre tranquille dans ses foyers, de jouir de ses propriétés et de ne pas voir le glaive sur la tête : quant à moi, pour établir la sécurité et la confiance, pour

maintenir la société et les lois, je sifflerais, s'il le fallait, jusqu'aux tragédies de Corneille et de Racine.

Quand le public abusé luttait contre les mesures du gouvernement, et opposait à sa prudente sévérité à l'égard de Voltaire, des applaudissemens factieux, le public ne savait pas qu'il préparait la ruine de la monarchie, et personne alors n'y songeait et ne la désirait, pas même les philosophes.

O vanas hominum mentes! ô pectora cæca!

O vanité de l'esprit humain! ô aveuglement des cœurs corrompus! qu'il est rare de savoir ce que l'on fait! Et ce n'est point ici un regret inutile, inconsidéré, pour cette monarchie qui n'est plus (on sait assez que mon grand principe de morale et de politique est l'attachement et la soumission au gouvernement établi); mais c'est un avis salutaire pour tous les gouvernemens qui ne peuvent subsister s'ils lâchent les rênes à l'inquiétude des esprits, s'ils permettent aux arts d'altérer les mœurs, et s'ils sacrifient à des mots harmonieux les principes sur lesquels repose toute autorité. Que les chefs des républiques ne s'assurent point sur la force physique; elle ne résiste pas long-temps à la force morale. (21 *frimaire an* 12.)

— Si cette tragédie paraissait aujourd'hui, on crierait : c'est un mélodrame! mais à l'époque où elle fut jouée, on ne faisait point encore de mélodrame; on n'en connaissait pas même le nom. Sémiramis n'est donc point une copie des mélodrames de ce temps-là; elle est plutôt l'original et le modèle des mélodrames d'aujourd'hui : on y trouve beaucoup plus de prestiges que dans le nouvel opéra comique intitulé la *Séduction*; et Voltaire est bien un autre magicien que Cagliostro. Il est vrai qu'il ne se propose pas de séduire une jeune femme, mais

d'épouvanter une vieille reine qui a empoisonné son mari pour régner, et qui depuis quinze ans s'est endurci la conscience par l'habitude de la gloire et par les plus brillantes conquêtes : une telle femme doit être au-dessus des terreurs vulgaires; il faut pour l'ébranler tout l'attirail de la sorcellerie, comme qui dirait un mort qui, dans son tombeau, pousse des soupirs aussi gros que les sons d'un cor de chasse; soupirs, en un mot, si terribles, que le jeune Arsace, vaillant et intrépide guerrier qui revient de l'armée, en est effrayé comme un enfant. Cela ne suffit pas : il faut que le mort sorte de son tombeau; il faut qu'il parle, qu'il ordonne, qu'il menace, en plein jour, devant tout le monde, dans l'assemblée même des états-généraux de Babylone, contre l'usage immémorial de tous les revenans, qui fuient la lumière et la compagnie, et préfèrent toujours pour leurs expéditions la solitude et la nuit.

Nous rions aujourd'hui de cette fantasmagorie, parce que nous sommes éclairés et philosophes; mais du temps de la reine Sémiramis, le peuple devait en être consterné. Il est vrai qu'une si grande reine, qui a remporté sur la terre des victoires si éclatantes, et fait de si magnifiques jardins en l'air, devait être au-dessus de ces terreurs paniques, et ne pas tant se laisser abattre par de vains songes, par un vain bruit, par des diseurs de bonne aventure, soi-disant prêtres, et par des jongleurs égyptiens. Je conviens qu'Athalie, qui n'est pas une meilleure femme que Sémiramis, et qui a tué toute la race de David, est troublée d'un songe, et encore plus de l'incident merveilleux qui lui fait retrouver en réalité l'objet qu'elle a vu en songe; mais ce trouble ne va pas jusqu'à de lâches frayeurs; il ne fait pas d'une grande reine, une femmelette pusillanime, agitée de remords, plaintive et pénitente. Athalie lutte contre le grand-

prêtre et contre Dieu ; elle lève une armée, et marche contre le temple à la tête de ses Tyriens : il s'en faut bien que Sémiramis prenne des mesures aussi énergiques; elle ne fait pas des actes de vigueur, et ne sait faire que des actes de contrition : tel est l'excès de sa sensibilité, que, pour conjurer la colère céleste, elle se met sous la protection d'un militaire bien fait, et à la fleur de l'âge; la vieille veuve de Ninus ne voit rien de mieux pour détourner la foudre que de se remarier avec un jeune homme : le remède est doux, mais il ne lui réussit pas, et Ninus est furieux du choix d'un tel amant.

Je ne dis rien de cette mystérieuse cassette dont on fait l'inventaire sur la scène, de ces promenades de prêtres qui ouvrent une petite porte, descendent un petit escalier, font le tour du théâtre, remontent et se renferment dans leur niche; je ne dis rien du jeu et du quiproquo du tombeau de Ninus : ce ne sont pas là les inventions d'un poëte tragique; ce sont les tours de passe-passe d'un joueur de gobelets. Un défaut plus grave, c'est que le caractère de Sémiramis est absolument défiguré : Voltaire a fait de cette fameuse reine de Babylone, à qui l'histoire accorde un rang parmi les conquérans et les héros, une femme aussi faible, aussi lâche que la reine Gertrude, mère d'Hamlet; il a imité Shakespeare, et a dédaigné l'exemple de Sophocle et de Racine, qui ont conservé, l'un à Clytemnestre, l'autre à la reine Athalie, son énergie et son audace. Peut-on raisonnablement supposer que les dieux fassent naître la douleur et le repentir dans l'âme du scélérat dont ils ont résolu la punition ? N'est-il pas plus probable qu'ils n'envoient cette contrition, ces remords salutaires, qu'aux criminels qu'ils ont dessein de sauver ? N'est-il pas cruel de voir cette pauvre Sémiramis, si soumise, si

repentante, si abattue, si prête à faire tout ce qu'il plait aux dieux et à son mari, ne rien gagner par de si beaux sentimens, par une conversion si édifiante, et n'en éprouver pas moins la vengeance impitoyable des dieux et de son mari? Il serait donc plus noble, plus théâtral, plus digne de la reine de Babylone, de braver le coup qu'elle ne peut parer, de lutter contre l'inévitable destin, de périr en reine, en héroïne, en conquérante, et de ne pas cent fois mourir de peur avant de tomber sous le glaive de la justice divine. Crébillon a mieux su garder les convenances théâtrales : il s'est garanti de ce faux pathétique des conversions romanesques et des remords de parade, aujourd'hui si fort à la mode ; il nous a montré Sémiramis telle qu'elle était, telle qu'elle a dû être ; et s'il n'a pas fait une bonne tragédie, il a du moins tracé un beau caractère.

Voltaire a bien senti lui-même qu'il dégradait sa Sémiramis par des gémissemens efféminés : autant il rabaisse la veuve de Ninus par des craintes et des douleurs indignes d'elle, autant il s'efforce à la relever par l'emphase et l'étalage d'un orgueil gigantesque ; ce qui forme un contraste des plus bizarres. Voyez la harangue de cette reine aux états-généraux de Babylone : elle n'est pas moins burlesque que celle de Zamore aux illustres compagnons de ses infortunes. Les bords de la Garonne n'ont jamais retenti d'hyperboles plus fortes que celles dont Sémiramis régale les seigneurs babyloniens. A l'entendre, la terre a été *quinze ans de sa gloire occupée*, et *a révéré dans ses mains le sceptre avec l'épée* ; quoiqu'elle soit veuve et que son cœur ait été *dompté* par son premier mari, elle n'en prétend pas moins avoir un cœur indomptable ; et ce cœur *indomptable* au commencement de la harangue, se trouve à la fin être un cœur *indompté*. Cette femme

qui pourrait être grand'mère, puisque c'est son fils qu'elle épouse, essaie de nous faire accroire que c'est pour *le bien du monde* qu'elle prend un jeune mari : il est plus que probable que c'est pour le sien ; à moins qu'elle ne soit persuadée que le plus grand *bien du monde* est d'être conquis par elle et par son mari. Si on veut rejeter ces rodomontades sur la nature du style oriental, je répondrai que le goût défend d'imiter, sur notre scène tragique, le style oriental en ce qu'il a de comique.

On s'étonne aujourd'hui que Sémiramis ait été sifflée dans la nouveauté : il serait peut-être plus raisonnable de s'étonner de ce que depuis elle a été applaudie. Quand on l'a sifflée, Voltaire n'était encore qu'un poëte et un homme ; il n'était pas encore un pape et un dieu ; on n'était pas encore obligé, sous peine de sacrilége, d'adorer toutes ses productions : ce n'était pas un article de foi de le croire infaillible ; mais quand il fut une fois parvenu au souverain pontificat, lorsque

. . . . L'absolu pouvoir
Mit dans les mêmes mains le sceptre et l'encensoir.

il fut enjoint par sa première bulle à tous les fidèles de l'Église philosophique et littéraire, de reconnaître pour autant de chefs-d'œuvre ses tragédies sifflées, ses bouffonneriés et ses satires les plus grossières. Il faut avouer cependant que Sémiramis est une pièce très-édifiante, très-religieuse, qui respire partout une odeur de piété et de sainteté. Tout le rôle de la reine est un acte de contrition, entremêlé cependant de boutades d'orgueil, parce qu'il est rare que la religion n'échoue pas devant l'amour-propre. Arsace est un missionnaire appelé par les dieux pour une bonne œuvre ; et cette bonne œuvre est le meurtre de sa mère : il ne fait rien autre chose dans

la pièce. Le grand-prêtre et les mages font des processions très-dévotes : l'âme de Ninus qui revient pour demander des prières, est seule capable de convertir un pécheur. Azéma est un peu rebelle à la grâce tant qu'il lui semble que le ciel contrarie son amour ; mais il n'y a que ce coquin d'Assur qui meurt dans l'impénitence finale, après s'être moqué des dieux et des revenans. Quant au parterre, il est un peu équivoque ; tantôt il rit des mystères et des oracles, et tantôt il en paraît frappé : peut-être viendra-t-il un temps où le rire prévaudra sur le respect. (1er. *décembre* 1810.)

FAGAN.

LES ORIGINAUX.

La comédie des *Originaux* s'est soutenue au théâtre par l'agrément du dialogue et l'excellence de la morale : le titre d'*Originaux* ne lui convient guère ; car les personnages ridicules qu'on fait passer en revue devant un jeune homme, pour l'en dégoûter, ne sont pas des originaux, ce sont des fous pareils à ceux dont la société était remplie, lorsque la pièce fut jouée en 1737. En bien comme en mal, le monde offre peu d'originaux, et la France moins qu'aucune autre nation, puisque la mode est l'idole du pays, et que le meilleur ton est d'y faire ce que fait tout le monde : ce n'est que dans les pays étrangers qu'un Français est vraiment original.

D'autres pièces ont porté le même titre sans y avoir plus de droit. Dans les *Originaux* de Palissot, comédie jouée à Nanci, en 1755, il y avait un véritable original; c'était Jean-Jacques Rousseau, lequel fit dans cette occasion un trait d'originalité fort rare dans tous les temps ; car il demanda et obtint le pardon du poëte satirique qui l'avait insulté, et que le roi Stanislas voulait faire punir. Lamotte-Houdart débuta dans la carrière dramatique par une comédie des *Originaux*, jouée au théâtre italien : désespéré par la chute de cet ouvrage, il alla cacher sa honte à la Trape, et le poëte parut alors un personnage bien plus original que ceux de sa pièce.

Les *Originaux* de Fagan sont des ilotes qu'on fait

danser pour l'éducation d'un citoyen de Lacédémone. La mère d'un jeune marquis, gâté par les travers du jour, imagine, pour le corriger, de lui faire voir de plus près ces hommes méprisables qui couvrent, dans la société, leurs vices et leurs ridicules d'un vernis d'amabilité. Le premier qui se présente est un sénéchal, un magistrat, une espèce de Bridoison, qui, après avoir payé sa charge, s'imagine être dispensé du sens commun : à travers sa gaieté, son insouciance, il laisse percer l'ignorance la plus honteuse de la grammaire, de la géographie et de l'histoire : c'est un original qui a bien des copies.

Un jeune seigneur ivre arrive ensuite : c'était alors la mode de s'enivrer ; les petits-maîtres abandonnaient les ruelles pour le cabaret : de bons repas étaient leurs bonnes fortunes, et leurs rendez-vous les plus chers se donnaient chez le traiteur. Cette scène est morale, mais un peu froide : le radotage et les lazzis d'un ivrogne sont aussi insipides sur le théâtre que dans la société.

Une femme de chambre médisante succède au baron ivre, et fait sentir au marquis à quel point une langue méchante est un instrument dangereux. La soubrette est remplacée par un spadassin qui veut se couper la gorge avec le père de sa maîtresse, parce qu'il lui a défendu sa porte, et se battre avec son ami, parce qu'un démenti lui est échappé dans la chaleur de la conversation. Ce rôle est très-plaisant ; mais l'esprit de calcul et de philosophie me paraît avoir un peu tempéré cette manie du point d'honneur, aussi ridicule que barbare, long-temps inconnue aux peuples polis de la Grèce et de Rome, et qui nous vient de nos aïeux les sauvages du Nord.

Un des meilleurs originaux de la pièce, est un certain Gelas, homme de plaisir, fou de la danse et de la mu-

sique, qui passe son temps à faire des gargouillades, et donne un diamant pour une ariette : ruiné par ses dissipations, il a banni ses enfans, mis sa femme au couvent, et son bien à fonds perdu; mais il se console, puisque son cuisinier lui reste. Cette excellente scène, aussi plaisante qu'instructive, a été supprimée par Dugazon, qui nous apprend sur l'affiche qu'il s'est donné la peine d'*arranger* la pièce, ce qui n'a fait que la gâter : il a jugé à propos de joindre au bon comique et à la fine morale de Fagan, deux ignobles farces : l'une est celle d'un maître de langue italienne, qui a l'air d'un mendiant affamé, et qui mêle à sa leçon de grammaire des préceptes sur la manière d'accommoder les macaronis; l'autre nous offre un maître à danser, en grand deuil, qui vient donner leçon au marquis, et qui fait un mélange burlesque des expressions de sa douleur et des termes de la danse; par exemple : « Ma femme, » à l'agonie, me tend les bras et me dit : *donne-moi....* » *la queue du chat*, etc. » Voilà un petit échantillon de la délicatesse et du bon ton du dialogue. Au reste, l'idée de cette scène est prise d'une comédie de Dufresni, dans laquelle un M. Triolet, maître de musique, arrive en deuil, le cœur navré de douleur, et finit par chanter un petit air. Mais Dugazon n'a pas pu prendre la finesse et l'esprit de Dufresni.

La scène de la femme de chambre médisante a été tellement changée, qu'elle appartient aujourd'hui à Dugazon : il put donc réclamer trois scènes, dont le ton et le style sont absolument de la même nature que son jeu : quand on connaît le comédien, on peut apprécier l'auteur. (8 *brumaire an* 11.)

FAVART.

L'ANGLAIS À BORDEAUX.

L'*Anglais à Bordeaux* fut joué le 14 mars 1763, à l'occasion de la paix avec l'Angleterre. L'auteur l'avait intitulé l'*Antipathie vaincue*; l'ambassadeur d'Angleterre observa que son titre le plus convenable était l'*Anglais à Bordeaux*, et on lui donna cette satisfaction. Favart avait soumis sa pièce à tous les ministres étrangers; ils n'y trouvèrent rien qui ne leur fût agréable. Par un raffinement de politesse à l'égard de l'Angleterre, la première représentation fut précédée de *Brutus*, tragédie patriotique dans le goût anglais. On trouva dans la comédie de Favart beaucoup d'esprit, mais pas assez de naturel : le style précieux et maniéré qu'on remarque en plusieurs endroits, fut mis sur le compte de l'abbé de Voisenon, par ceux qui se prétendaient au fait des anecdotes secrètes : la vérité est que, beautés et défauts, tout appartenait à Favart. Le succès fut complet; on demanda l'auteur avec enthousiasme : Melle. Hus s'avança sur le bord du théâtre, pour dire qu'il n'était point à la comédie; les cris redoublés du parterre la forcèrent de se retirer sans avoir rien dit : Bellecour lui succéda, et, doué de plus de patience, il parvint à faire entendre au public que l'auteur était absent; on insista pour savoir son nom, et il nomma Favart. Cet écrivain timide et modeste se croyait quitte d'une pareille corvée; il crut pouvoir assister impunément à la seconde repré-

sentation; mais il fut sans doute trahi : à la fin de la pièce, les clameurs recommencèrent avec plus de fureur; et deux comédiens traînèrent l'auteur, tremblant et confus, devant le parterre, pour y recevoir la bordée des applaudissemens. Cette espèce de triomphe n'était pas alors aussi commun et aussi banal qu'il l'est aujourd'hui; mais il était déjà très-humiliant pour un homme de lettres, qui doit payer de ses écrits et non de sa personne, et qui ne doit point venir comme un esclave, aux ordres du parterre, se montrer aux curieux en plein théâtre. . . .

Une pièce de théâtre, faite à l'occasion d'un événement public, ne doit pas être un tissu de louanges crues et insipides, ni une plate et froide allégorie; il faut qu'elle offre une action, des caractères, comme tout autre ouvrage dramatique, et que son intrigue, intéressante par elle-même, soit indépendante des allusions à l'histoire du jour. Voilà ce que n'ont pas assez compris nos auteurs, ou plutôt ce qu'ils n'ont pu exécuter. Favart a pris pour sujet de sa pièce l'antipathie nationale, qui semble exister entre les Anglais et les Français; préjugé dont les Anglais, qui se prétendent philosophes, sont cependant bien plus esclaves que nous: le Français, malgré sa vanité naturelle, restreint ses prétentions au bon ton, aux agrémens extérieurs, à l'art de plaire et de séduire, prêt à estimer dans tout le reste les autres nations plus qu'elles ne valent. L'Anglais, mélancolique, s'irrite de la gaieté française; il prend sa taciturnité pour sagesse, et se croit philosophe, parce qu'il ne sacrifie point aux grâces; il affecte de croire qu'aucune idée profonde ne peut entrer dans la tête frivole d'un Français, et qu'une aussi jolie poupée soit susceptible de sentiment et de vertu.

Favart a brodé ce fonds en homme d'esprit; mais

l'esprit français domine peut-être un peu trop : on y reconnaît l'auteur gracieux et fleuri de tant d'opéras comiques, de tant de vaudevilles charmans, abondant en traits ingénieux et délicats, mais qui manque de précision et de nerf.

Un lord, prisonnier à Bordeaux, est logé avec sa fille Clarice chez un riche négociant : cet Anglais patriote renforcé, imbu de tous les préjugés de sa nation, s'ennuie et rêve toute la journée, et ne peut pardonner aux Français d'être heureux; il s'offense des marques de joie, et prend les politesses pour des insultes. Le négociant français nommé Darmant, aime en secret Clarice, comble son père d'attentions et d'égards, et pour ménager sa délicatesse, lui fait tenir des sommes considérables, sous le nom d'un Anglais nommé Sudmer; le lord ne l'en aime pas davantage, et s'afflige même d'être forcé de l'estimer; il destine sa fille à ce Sudmer, son ancien ami, et qu'il croit être son bienfaiteur. Cependant sa mauvaise humeur s'adoucit un peu auprès d'une folle très-aimable, sœur de Darmant, qui mêle à l'étourderie la plus vive des éclairs de raison auxquels on ne s'attend pas. Favart a voulu faire sentir que sous le voile de l'enjouement et de la folie, les Français cachent un grand sens et une philosophie très-profonde; tandis que les Anglais, sous l'apparence de la gravité et de la sagesse, ne sont souvent que des fous tristes et atrabilaires. Le patriotisme du lord n'était pas sans doute d'une constitution vigoureuse; car il ne tient pas contre les agaceries d'une coquette qui, dans deux conversations, vient à bout d'apprivoiser cet ours britannique : cependant sa faiblesse pour la sœur ne diminue rien de son aversion pour le frère; mais l'arrivée de Sudmer amène le dénouement; le lord découvre la main qui lui a prodigué tant de bienfaits dans sa prison; la générosité du

frère achève la conversion commencée par la frivolité de la sœur; il donne sa fille à Darmant, et lui-même épouse la coquette : cet arrangement trop brusque n'est pas ce qu'il y a de mieux dans la pièce : on a fort applaudi les maximes d'une philosophie douce, qui tendent à rapprocher deux peuples faits pour s'aimer et pour s'estimer malgré la différence des mœurs et du caractère. (10 *brumaire an* 10.)

LES TROIS SULTANES.

Une coquette française dans le sérail de Constantinople, est un personnage très-piquant, présenté dans la situation la plus neuve et la plus originale. N'est-il pas plaisant d'entendre une belle faire valoir les prétentions de son sexe dans des lieux où le sexe est esclave et ne sait qu'obéir? N'est-ce pas une étrange doctrine que celle de la galanterie et des droits des femmes, dans un pays où les femmes sont des machines et des automates qui se meuvent au gré des caprices d'un maître? C'est le grand Soliman subjugué par une petite étourdie, l'empire des Ottomans bouleversé par un nez retroussé; l'histoire de la coquetterie n'a point d'époque plus glorieuse.

Favart doit beaucoup, et même presque tout à Marmontel; mais il y a toujours un très-grand mérite à savoir ajuster un joli conte à la scène. La pièce est conduite avec art, le dialogue étincelle d'esprit et d'agrément; les caractères, surtout, sont d'une touche très-fine et très-brillante : un empereur qui périt de langueur et d'ennui au milieu de cinq cents femmes, qui cherche l'amour et le sentiment et ne trouve qu'intrigue et bassesse; un cœur qui s'irrite de ne point rencontrer d'obstacle à ses désirs : voilà de quoi nous consoler de

n'avoir point de sérail et de n'être pas des sultans : on envie quelquefois le destin de ces fiers musulmans environnés d'esclaves charmantes dévouées à toutes leurs fantaisies : on s'imagine qu'ils nagent dans un torrent de voluptés, tandis qu'ils bâillent et s'endorment dans une profonde léthargie. Sans doute que par l'effet de la métempsycose, l'âme d'un petit-maître français était passée dans l'âme de Soliman : une femme qui se rend n'a plus de prix à ses yeux : il cherche la difficulté; il aime la résistance, et le plaisir d'aimer n'est pour lui que l'honneur de vaincre.

Roxelane est une coquette du genre le plus distingué; elle réunit la raison avec la folie, le sentiment avec la gaieté, la grandeur d'âme avec la frivolité; un courage héroïque avec toutes les grâces et les petites minauderies de son sexe : c'est ce mélange extraordinaire qui donne à son caractère beaucoup d'éclat et d'intérêt : ce rôle est difficile à bien jouer : une jolie fille fait aisément la folle et l'impertinente; elle est alors dans son élément : mais il faut être grande actrice pour saisir les nuances d'une pareille physionomie, et passer adroitement du grave au doux, du plaisant au sévère : Melle. Bourgoin est bien éloignée d'atteindre à la hauteur de ce personnage : quelques petites gentillesses enfantines, assorties à sa figure, c'est à peu près à cela que se réduit le mérite de son jeu : sa trop grande volubilité dans le débit étouffe une partie des traits; elle manque surtout de noblesse. Quoique l'auteur nous présente souvent Roxelane comme beaucoup trop leste dans sa conduite et dans ses manières, l'actrice doit y mettre une sorte de décence et de dignité jusque dans ses extravagances : il y a un bon ton qui ennoblit l'impertinence même : le rôle de Roxelane est manqué s'il est joué en grisette : j'ignore pourquoi Melle. Mézerai ne s'en est pas chargée.

Quel charme a-t-elle trouvé dans le personnage insipide de Délia, qui n'est qu'une cantatrice? Mlle. Mézerai chante agréablement en société; mais elle n'est pas assez forte pour la scène.

Le rôle d'Elmire avait été abandonné à Melle. Gros: aucune autre peut-être n'a voulu orner le triomphe de Melle. Bourgoin. Après le rôle de Roxelane, le seul qui soit plaisant, c'est celui d'Osmin, chef des eunuques : l'auteur l'a travaillé avec soin; il est semé de tirades très-ingénieuses et très-agréables : ce rôle est parfaitement joué par Dazincourt; il en fait ressortir le comique, avec cette finesse qui caractérise son talent. Lafond a de la chaleur et de la sensibilité dans le rôle de Soliman; peut-être pas assez de simplicité et de naturel; il le joue un peu trop en héros tragique : Clairval, autrefois faisait de Soliman un petit-maître.

L'effet de cette pièce dépend beaucoup du jeu; elle eut l'avantage d'être représentée dans la nouveauté par une réunion de sujets excellens : madame Favart était l'idole de Paris, au point que Voltaire était jaloux de sa gloire: l'enthousiasme pour une pareille actrice pouvait être excusé; elle ne forma cependant point de parti, parce qu'elle n'avait point de rivales. Le rôle de Roxelane, joué par madame Favart, répandait sur toute la pièce une gaieté, un mouvement et un intérêt qu'on cherche en vain aujourd'hui : on ne s'apercevait point alors que les deux premiers actes sont froids et vides, que le style est lâche et verbeux, gonflé de petites sentences à prétentions, qui font languir le dialogue : l'étonnante perfection du débit couvrait ces défauts, qui ne sont à présent que trop sensibles.

Le troisième acte est plein de chaleur et d'effet : tant que Roxelane affecte de braver un despote orgueilleux, et de lutter avec ses appas contre la puissance et la gran-

deur du sultan ; tant qu'elle ne fait que jeter sa pipe par terre, se moquer de son eunuque, dédaigner son mouchoir, insulter à sa gaucherie et lui reprocher son impolitesse, ce n'est qu'un enfantillage : on ne remarque que l'art ordinaire aux coquettes qui veulent irriter ceux qu'elles ont intention de soumettre, et qui piquent les désirs par des marques d'indifférence et de mépris, mêlées à quelque signes d'attention et d'intérêt. Soliman ne serait qu'un sot et une dupe, s'il se laissait surprendre à ce manége banal ; sa soumission serait humiliante : mais lorsque, outré des dédains de Roxelane, il essaie de l'avilir, de la traiter en esclave, et qu'il trouve dans cette petite personne étourdie et folâtre, la fermeté et l'âme d'un héros ; lorsque les nobles sentimens et les pensées sublimes d'une folle dont il croyait pouvoir s'amuser, le frappent d'étonnement et d'admiration, c'est alors que Roxelane est intéressante, et que Soliman peut céder, sans honte, au pouvoir de la vertu embellie par la jeunesse et par les grâces :

Pulchrior et pulchro veniens in corpore virtus.

On pourra juger du style de Favart par cette tirade où Roxelane représente à Soliman de quel avantage il peut être pour lui de partager son trône avec une épouse :

Epouse d'un sultan, une femme estimable,
Qui fait asseoir la tendre humanité
A côté de la majesté,
Qui tend à l'infortune une main secourable,
Adoucit la rigueur des lois,
Protège l'innocence et lui prête sa voix,
Aux yeux de ses sujets le rend-elle coupable ?
Sans cesse, avec activité,
Elle étudie, elle remarque
Ce qui nuit, ce qui sert à votre autorité,
Vous présente la vérité,
Le premier besoin d'un monarque :

En la montrant dans tout son jour,
Elle sait l'embellir des roses de l'amour.
Eh! quel autre aurait le courage
D'en offrir seulement l'image?
Est-ce un courtisan toujours faux,
Qui ne trouve son avantage
Qu'à vous tromper, qu'à flatter vos défauts?
Une compagne qui vous aime,
A vous rendre parfait fait consister le sien.
Les vertus d'un époux deviennent notre bien,
Et sa gloire est la nôtre même.

Il y a quelques négligences, quelque langueur dans l'expression; mais les idées sont justes et belles.

Les accessoires de cette pièce lui donnaient autrefois un air de volupté et de fête : elle a perdu toute sa fraîcheur sur un théâtre pour lequel elle ne fut jamais faite : d'ailleurs les temps, le goût, les mœurs, tout est changé: les femmes sont, en grande partie, déchues de leur empire : la galanterie est en pleine décadence; cette délicatesse, ces petits riens délicieux dans le commerce des femmes, qu'on appelait autrefois sentiment, ressemblent chaque jour davantage à la niaiserie; on n'y cherche pas aujourd'hui tant de finesse; on n'y fait point tant de façons; on se rapproche de la nature : nous devons trouver dans la pièce de Favart un peu de fadeur, car c'est une pièce essentiellement galante; c'est le triomphe des femmes; c'est le triomphe de la politesse sur la barbarie.

Rien n'est plus théâtral que l'opposition de nos mœurs à celle des Turcs; mais cette opposition a été beaucoup plus marquée dans la révolution, par les grands rapports qu'elle nous a donnés avec la Porte ottomane : les Turcs sont aujourd'hui en Europe un monument de ce que nous étions nous-mêmes il y a douze cents ans : leur faiblesse actuelle rend témoignage à l'influence des arts, de l'industrie et du commerce sur la richesse et la puissance des

nations : cependant ils existent, ils vivent en paix, sauf quelques insurrections partielles, toujours fort exagérées dans les journaux : leur existence est appuyée sur les intérêts de peuples plus puissans qu'eux ; c'est une excellente base : ils ont moins de désirs et de passions que nous ; ils dédaignent ce qui est l'objet de notre enthousiasme, de nos travaux, de nos combats ; nous les méprisons, ils nous le rendent ; ils nous font hausser les épaules, nous leur faisons pitié : avec nos arts, notre philosophie et nos mœurs, il est évident qu'ils sauraient mieux naviguer et mieux se battre ; qu'ils seraient plus redoutables sur terre et sur mer : seraient-ils chez eux plus heureux et plus sages ? C'est encore un problème, dont l'Institut proposera la solution au premier jour. (12 *floréal an* 11.)

DIDEROT.

LE PÈRE DE FAMILLE.

Ce drame est bien lugubre; il ne convenait guère à une fête; mais le peuple aime le pathétique, les déclamations et l'emphase. Le Père de Famille est à peu près la seule chose qui soit restée de l'énorme fatras de Diderot. Grâce à l'époque où cet homme se produisit dans la république des lettres, il fit plus de bruit par son délire que beaucoup d'auteurs n'en ont fait par leur esprit et par leur bon sens. On doute aujourd'hui si Diderot, considéré comme écrivain, fut charlatan ou fou; si son galimatias fut naturel ou calculé : de quelque manière qu'on décide la question, sa folie réelle ou feinte fut mieux accueillie que n'aurait pu l'être la plus profonde sagesse.

Le monde était gros des événemens qui ont rendu la fin du siècle si mémorable; le vertige et l'erreur planaient sur la nation; le désir des nouveautés, le goût pour les charlatans, le mépris pour l'antiquité et pour l'expérience, le fanatisme de la nature et de l'indépendance, la satiété du beau et du bon, la mollesse, la niaiserie, la langueur, fruits d'un luxe extravagant et d'une longue prospérité, formaient alors le caractère de ce qu'on appelait la bonne compagnie : les esprits dépravés se repaissaient de chimères, n'enfantaient que des monstres; une vaste conspiration se tramait contre les deux bases de la société, contre l'institution qui

maintient l'ordre civil, et contre celle qui régit les consciences : la considération, la fortune, s'attachaient aux déclamateurs les plus audacieux, les plus ardens à flétrir cette double autorité. S'il y avait eu quelque chose de sacré dans le temps où Diderot parut, Diderot n'eût excité que la pitié ou le rire, ou plutôt il se fût bien gardé de jouer un rôle qui n'offrait que des dangers sans honneur ni profit : mais heureusement pour lui, il se trouva dans un pays où l'on avait une grande vénération pour les fous ; on le prit pour un missionnaire, pour l'apôtre d'un nouveau testament ; on admira son courage, son enthousiasme ; et son cynisme fut regardé comme le dernier effort d'une philosophie qui brave les préjugés et s'affranchit des formes. Les autres zélateurs du nouvel évangile étaient encore prudens et timides ; ils craignaient de se compromettre ; ils ne catéchisaient qu'en secret ; ils enveloppaient leur doctrine d'hiéroglyphes mystérieux, connus des seuls adeptes. Diderot lui seul levant la tête, déchirant tous les voiles, prêchant à haute voix et criant de toutes ses forces, se signala par son héroïque intrépidité : on eût dit que son zèle effréné appelait la palme du martyre ; mais on ne le jugea pas digne de cet honneur ; quelques mois d'une détention fort douce furent la seule persécution dont on daigna l'honorer dans le cours d'une longue vie remplie des plus grands excès de liberté et d'audace : bien entendu que l'indolence et la faiblesse du gouvernement n'empêchèrent point Diderot et ses confrères de crier au despotisme, à la tyrannie, à l'intolérance, à la superstition et au fanatisme. Ils ne se doutaient pas qu'en criant ainsi, ils prouvaient eux-mêmes la fausseté de leurs accusations ; car s'il y avait eu tyrannie, ils n'auraient pas crié.

L'Académie applaudissait aux travaux apostoliques de Diderot, mais n'osait les récompenser : elle admirait le dévouement de ce héros, et gémissait en même temps d'être obligée de le repousser de son sein. Diderot ne fut point de l'Académie, mais il eut plus de célébrité que la plupart des académiciens; le plus grand saint de la secte ne put entrer dans le paradis; mais on savait qu'il n'en était exclus que par l'excès de son courage et de son zèle : ces motifs d'exclusion lui faisaient plus d'honneur que son admission n'aurait pu lui en faire.

Si Diderot ne fut pas académicien, il fut le chef de l'Encyclopédie : c'est sa main hardie et infatigable qui éleva ce fanal fait pour éclairer l'univers, ce boulevard de la nouvelle doctrine, cette forteresse destinée pour tenir en respect les préjugés et les erreurs. Un si beau monument n'a pas rempli sa destinée : une terrible catastrophe, que le grand prophète Diderot était bien éloigné de prévoir, a donné aux esprits une autre direction. Le fanal de l'Encyclopédie n'éclaire plus guère, mais il fume beaucoup : ce fameux boulevard est presque détruit, cette forteresse tombe en ruines; et, de ce grand ouvrage, il ne reste rien à Diderot que la gloire de l'avoir entrepris; car il y a toujours une sorte de grandeur dans ce projet de conquérir et de subjuguer les esprits par de nouveaux principes et de nouvelles idées.

Dans ce temps-là, les puissances du Nord avaient les yeux sur la France, et leur attention se portait particulièrement sur cette portion de gens de lettres dont les écrits menaçaient l'Europe d'une révolution prochaine. Le roi de Prusse et l'impératrice de Russie entretinrent surtout une liaison fort intime avec les chefs de la secte. Frédéric trouva, dans Voltaire, un homme qui flattait singulièrement sa passion pour les vers, et son aversion

pour les idées religieuses : il le choisit pour son maître en poésie, pour son docteur en théologie; mais il méprisa sa doctrine politique. Catherine, qui n'avait d'autre passion que celle de la gloire, n'envisagea, dans les faveurs dont elle voulut bien honorer quelques gens de lettres, que la célébrité dont ils jouissaient en Europe, et l'influence que pouvaient avoir leurs opinions et leurs éloges. Peut-être le roi de Prusse et l'impératrice de Russie ne virent-ils, dans les chefs des novateurs, que des artisans de troubles et de discordes qu'il était de leur intérêt d'encourager. Catherine combla Diderot d'honneurs et de bienfaits; elle acheta sa bibliothèque cinquante mille francs, et lui en laissa la jouissance; elle fit disposer pour lui une maison à Paris; elle l'appela auprès d'elle; mais après l'avoir vu de près, elle n'eut rien de plus pressé que de l'éloigner.

Après l'Encyclopédie, ce qui occupa le plus Diderot, ce fut une révolution qu'il méditait dans l'art dramatique: il prétendit faire de la comédie un catéchisme de morale. Peut-être y eût-il réussi, s'il avait pu rendre ses sermons moins ennuyeux. La théorie du drame, sa division en plusieurs espèces, les détails dans lesquels il est entré pour fonder la constitution de sa dramaturgie, sont des chefs-d'œuvre de niaiserie lourde et sérieuse. Diderot a eu des folies plus dangereuses et plus nuisibles; il n'en a point eu de plus ridicules : après s'être épuisé à établir sur cet objet un grand corps de doctrine, après avoir fait un long amas de préceptes et d'observations, le malheur du nouvel Aristote fut d'échouer dans la pratique : il détruisit, par deux misérables drames qu'il s'avisa de produire pour exemple, toutes les combinaisons profondes de son système dramatique; et l'on s'étonna qu'il eût eu la patience de s'étendre si fort en

doctes recherches, en graves réflexions pour approfondir l'art de faire bâiller tout le monde.

De ses deux drames, le *Fils naturel* ne put supporter la représentation; l'autre, le *Père de Famille*, fut supporté au théâtre à l'aide du jeu des acteurs : quelques traits touchans out sauvé de l'oubli cette dernière production, directement contraire au but que la bonne comédie se propose. Jamais père de famille n'ira à la comédie pour apprendre ses devoirs; et la conduite du père de famille de Diderot n'est point un modèle à suivre, à moins qu'on ne regarde la faiblesse et la négligence comme les principaux devoirs du père de famille. Le dialogue est un tissu déplorable de déclamations et de jérémiades, qui seraient très-soporifiques, si l'auteur ne criait pas; l'intrigue est une suite d'invraisemblancés : l'auteur a placé son père de famille dans une situation si extraordinaire et si rare, qu'il n'en peut résulter aucune instruction : le hasard seul le tire d'embarras; il ne s'aide point, et ne fait autre chose que se lamenter : à quoi bon composer un long drame pour donner aux pères cette leçon-là!

La peinture de la passion de Saint-Albin pourrait être dangereuse, si nos jeunes gens étaient disposés à se prendre de belle passion pour des couturières. Il est à remarquer que Saint-Albin devient amoureux de Sophie à peu près de la même manière dont Orgon s'entête de Tartufe : c'est à l'église que le jeune homme voit pour la première fois sa belle, et le vieillard son bigot; Saint-Albin est touché de la modestie et de la piété de Sophie; Orgon est dupe de la dévote grimace de Tartufe.

Diderot a placé dans son drame un égoïste dur et impitoyable pour faire la chouette à tous les autres personnages qui sont des prodiges de sensibilité : lui seul tient

tête au père, pleureur éternel; au fils, amoureux enragé; à la fille, sans cesse gémissante; à l'honnête Germeuil, toujours plaintif. Le seul commandeur interrompt ce concert de sanglots, de soupirs et de larmes : lui seul oppose à ce débordement de sensibilité et de lamentations un esprit inflexible, un cœur d'airain. Ce personnage, quoique très-odieux, fait briller au milieu de tout ce fatras romanesque des traits de vérité et des étincelles de bon comique. (17 *août* 1811.)

SEDAINE.

LE PHILOSOPHE SANS LE SAVOIR.

Le Philosophe sans le savoir n'est pas une pièce de carnaval; mais c'est une pièce du dimanche : le peuple aime le pathétique et les drames. Il est bon d'ailleurs de mêler à la gaieté et aux plaisanteries du Malade imaginaire l'intérêt d'un ouvrage plus sérieux; car le commun des spectateurs s'ennuie bientôt de rire au Théâtre Français : ce n'est qu'aux Variétés qu'on veut rire toujours, qu'on ne s'en lasse jamais. Bien des gens d'esprit prétendent même qu'il n'y a que les bons mots de Brunet qui puissent les faire rire. Il est à remarquer que ce ne sont pas les actions ridicules et les costumes bizarres qui excitent le plus puissamment le rire à ce théâtre; ce sont les misérables calembourgs qui assaisonnent ces farces : ces calembourgs sont d'une bêtise extraordinaire qui étonne; plus ils sont bêtes, plus on les trouve sublimes. Jamais les traits les plus heureux du génie de Molière n'ont excité une si vive admiration. On a l'air de les dédaigner par respect humain, parce que le progrès des lumières n'est pas assez rapide pour qu'il n'y ait pas encore des hommes de sens qui protestent contre ce malheureux genre de comique; mais au fond, la plupart des jeunes gens et des femmes regardent ces bêtises comme des traits d'esprit : ce qui le prouve, c'est qu'ils s'en occupent, c'est qu'ils les répètent avec complaisance dans leurs sociétés, c'est qu'ils savent par cœur leur Brunet, et beaucoup mieux que leur Molière.

Il y a dans le Philosophe sans le savoir trois caractères qui appartiennent essentiellement à la comédie : d'abord, le vieux domestique Antoine, personnage heureusement imaginé, parce qu'il est comique par sa sensibilité même, et plaisant par son sérieux. Victorine a plus de mérite encore : c'est une invention d'un genre plus noble, plus délicat et plus neuf. Sedaine est, je crois, le premier qui se soit avisé de peindre sur la scène cette amitié innocente et naïve qui ressemble à l'amour et n'est pas encore lui, quoiqu'elle en ait déjà toutes les inquiétudes et toutes les vivacités : espèce de sentiment mixte plus doux que l'amour même, moins dangereux, plus pur, qui ne prend que la fleur des plaisirs de l'amour, et ne connaît que les jouissances du cœur : ce rôle est joué par Melle. Mars aussi bien qu'il est possible.

La marquise est de l'ancien comique ; le caractère est très-plaisant. Il me semble que dans le temps où Sedaine fit représenter son drame, ce n'était plus qu'un ridicule provincial ; les idées d'égalité, tant prônées dans les livres, commençaient à germer dans les têtes même des grands. L'entêtement pour la noblesse n'était plus regardé que comme un préjugé barbare du gouvernement féodal : on lui préférait la richesse ; ce qui était plus philosophique. Beaucoup de seigneurs à la cour étaient à peine nobles : on peut même dire qu'à Paris et à Versailles la noblesse était détruite de fait, long-temps avant que l'assemblée nationale sanctionnât cette destruction par un décret.

Melle. Leverd joue ce rôle avec son talent ordinaire, quoiqu'il ne soit ni de son âge, ni de de son emploi ; elle y est excellente : on ne peut mieux peindre le ton, les airs et l'orgueil d'une femme de province engouée de sa noblesse. La marquise, par son éducation, ses manières et sa fortune, est fort au-dessus de la comtesse

d'Escarbagnas ; cependant ces deux rôles appartenaient autrefois à l'actrice chargée des caractères et des duègnes. Lorsque Melle. Contat, dépourvue des qualités physiques nécessaires à l'emploi des coquettes, chercha des rôles plus assortis à son âge et à sa taille, celui de la marquise, dans le Philosophe sans le savoir, fut un de ceux qu'elle adopta. Ce que Melle. Contat n'avait fait que par convenance, on prétend aujourd'hui que Melle. Leverd le fasse par devoir ; je crois, si on l'osait, qu'on lui ferait jouer la gouvernante et la tante de la Mère jalouse : on aime à lui faire jouer des rôles de vieilles, parce qu'elle est jeune ; c'est autant de gagné pour les actrices qui, n'étant plus jeunes, redoutent surtout les rôles de vieille. Melle. Leverd, dans ces rôles, trop vieux pour elle, se montre grande comédienne, et déploie un rare talent ; on admire dans son débit et dans son jeu cette fermeté, cette énergie, ce mordant, qui font si bien ressortir tous les traits du dialogue : de pareils rôles ne la vieillissent pas ; elle les rajeunit. Après avoir joué madame Evrard, la femme jalouse, la marquise, etc., elle n'en est que plus vive et plus brillante encore dans les jeunes coquettes, dans la Célimène du misantrope, le premier et le plus difficile de tous les rôles de coquettes, et qui a valu à Melle. Leverd un triomphe si flatteur vendredi dernier. La foule était extraordinaire, et la manière dont l'actrice a joué ne l'était pas moins.

Quoique le Philosophe sans le savoir soit peut-être le plus raisonnable et le plus naturel de tous les drames, on peut cependant juger par celui-là même combien ce genre est faux et vicieux, et de quels petits moyens on est obligé de se servir, pour étayer un édifice qui menace ruine à chaque instant. Ce n'est qu'à force de hasards et de suppositions peu vraisemblables que la pièce se soutient ; elle est toujours prête à s'écrouler. Qui croirait

que le principal fondement de ce drame si imposant, n'est autre que la lubie d'un vieux domestique qui a une mauvaise tête et de mauvais yeux? Si Antoine n'était pas fou, et s'il y voyait clair, il n'y aurait point de pièce.

Il n'y a rien qui ressemble moins à la philosophie du temps que la bonté et la complaisance avec laquelle M. Vanderk excuse la vanité et les dédains d'une sœur, qui tient tout de lui : la douceur à supporter les faiblesses et les défauts d'autrui n'entrait point dans le caractère du philosophe, de celui du moins qu'on désignait par ce nom, vers la fin du dix-huitième siècle. Il n'y avait pas de gens plus égoïstes, plus irascibles, plus intolérans, moins endurans, plus vains et plus ombrageux que les soi-disant philosophes de cette époque. Ce qui me porte à croire que, dans le Philosophe sans le savoir, Sedaine a voulu peindre tout simplement un homme sensé, honnête et vertueux sans prétention, mais point du tout un philosophe du jour. (6 *mars* 1810.)

LA GAGEURE.

Molière a pris dans une nouvelle de Scarron, intitulée les *Hypocrites*, la scène où Tartufe, accusé par Damis, s'accuse lui-même avec encore plus de chaleur, et séduit Orgon par cette fausse humilité. Molière n'en a pas moins de mérite pour avoir mis en dialogue et en vers un récit en prose : il n'a emprunté à Scarron que l'idée; mais il se l'est rendue propre en l'embellissant. Si Molière a fait l'honneur à Scarron de lui prendre une idée, Sedaine ne s'est pas fait un scrupule de prendre au même Scarron une pièce presque tout entière, la *Gageure imprévue*. Tout le sujet, toutes les situations se trouvent dans une autre nouvelle de Scarron intitulée

la *Précaution inutile*, la plus agréable et la plus ingénieuse qu'il ait composée, et où Molière semble avoir puisé le fond de l'École des Femmes.

Dans la nouvelle de Scarron, c'est une jeune duchesse, mariée à un vieux duc catalan. La duchesse, très-curieuse, fait souvent entrer des voyageurs dans son château solitaire, situé sur la grande route; elle s'amuse à causer avec eux dans l'absence de son mari, mais en tout bien et en tout honneur. Le hasard amène sur le chemin un étranger de meilleure mine que tous les autres; elle le fait dîner avec elle et le garde jusqu'à la nuit. Au moment de la séparation, le duc survient; la duchesse fait enfermer l'inconnu dans un petit cabinet dont elle prend la clef. Le duc arrive; elle le divertit par mille contes plaisans qui le font étouffer de rire. Enfin, elle lui propose un pari de cent pistoles dont elle a besoin : c'était son usage de faire ainsi des gageures que le duc perdait avec plaisir. Elle propose au duc de nommer tous les morceaux de fer qui entrent dans la composition d'une maison. Le duc écrit une liste de toutes les ferrailles dont le nom lui vient à la tête, et il oublie les clefs. Alors, la duchesse lui conte son aventure avec l'inconnu : elle lui dit qu'il est enfermé dans son cabinet. Le duc ne trouve pas ce conte-là si plaisant que les autres; il n'en rit point du tout; demande la clef du cabinet; la duchesse lui fait observer que sur sa liste des instrumens de fer, qui servent à une maison, il n'y a point de clef, et qu'elle ne lui a forgé cette histoire que pour lui faire demander à lui-même ce morceau de fer qu'il a oublié : le duc rit beaucoup, paye et s'en va. La duchesse se hâte de délivrer son étranger, lui fait de riches présens, l'embrasse et le renvoie. Le piquant de l'aventure, c'est que l'étranger est un homme qui croit qu'il n'y a point de sûreté avec une femme d'esprit, et

ne veut épouser qu'une sotte : l'exemple de la duchesse le confirme dans son opinion.

Sedaine avait droit de prendre ce conte de Scarron, qu'il a mis en scène et en dialogue : il a donné à son marquis quelques années de moins, et un caractère de pédant assez comique. Il n'a pu donner à la marquise plus d'esprit, de finesse et d'enjouement; mais il lui a donné plus de bienséance. Les rôles du valet et de la soubrette lui appartiennent, ainsi que l'aventure de la demoiselle enfermée dans l'appartement du marquis, et le mariage de cette jeune personne avec un officier nommé Détieulette : il fallait à Sedaine un dénouement. Enfin, il s'est approprié la narration de Scarron, en l'ornant de plusieurs traits de mœurs : on ne peut l'accuser de plagiat; et cependant il a eu beau faire, le récit de Scarron est aussi amusant à lire que la pièce de Sedaine à voir jouer. (11 *janvier* 1812.)

COLLÉ.

DUPUIS ET DESRONAIS.

C'est l'ouvrage d'un homme né avec le talent comique le plus singulier et le plus rare : c'est le seul que possède aujourd'hui le théâtre, et cet ouvrage n'est point comique, ou du moins c'est du comique de Térence, qui fait sourire les hommes instruits, les spectateurs délicats, mais qui n'est point assez saillant pour la multitude. Collé était cependant le plus zélé partisan de la gaieté française; il était le plus grand ennemi de ces lugubres romans connus sous le nom de drame : c'est lui qui, dans une ode excellente contre ce genre bâtard, s'est moqué des homélies du

Révérend père Lachaussée,
Prédicateur du saint vallon.

Pourquoi donc semble-t-il avoir oublié sa propre doctrine dans *Dupuis et Desronais*? Pourquoi a-t-il choisi son sujet dans le roman des *Illustres Françaises* de Segrais, plutôt que dans le monde et dans la société? Peut-être s'est-il flatté que la singularité du travers de Dupuis serait très-piquante, et que l'intérêt suppléerait au comique : il n'en donnait pas moins un mauvais exemple aux auteurs qui, dans l'impuissance d'imiter son génie, pouvaient s'autoriser de ses faiblesses. Par quel caprice cet écrivain si joyeux, si malin, quelquefois même si peu réservé, a-t-il prodigué pour des sociétés choisies, la gaieté, la

plaisanterie, la satire des mœurs, tandis qu'il a gardé pour la scène française le sentiment, l'intérêt, les larmes?

Collé n'était peut-être pas le maître de contenir dans les bornes de l'austère bienséance, l'essor de sa verve comique; peut-être a-t-il préféré d'exposer sur le théâtre, des mœurs intéressantes, plutôt que des vices et des ridicules, dans la crainte que son pinceau hardi ne traçât des tableaux trop naturels et trop vrais. Sa muse un peu libertine s'est émancipée devant les princes et les grands seigneurs dans les assemblées particulières; mais elle ne s'est montrée au public qu'avec un air prude et un minois hypocrite : ses pièces de société sont à ses ouvrages décens et réguliers, ce que la *Pucelle* est à la *Henriade*, ce que les épigrammes de J.-B. Rousseau sont à ses psaumes.

Il ne faut pas croire, cependant, que *Dupuis et Desronais* soit une comédie larmoyante : Collé était incapable de s'oublier jusque-là. Toute l'intrigue porte sur le caractère de Dupuis. Molière semble en avoir fourni l'idée dans l'*Amour Médecin*. Voici comment il fait parler Sganarelle : « A-t-on jamais rien vû de plus tyrannique que
» cette coutume où l'on veut assujettir les pères? rien de
» plus impertinent et de plus ridicule que d'amasser du
» bien avec de grands travaux, et élever une fille avec
» beaucoup de soin et de tendresse, pour se dépouiller
» de l'un et de l'autre entre les mains d'un homme qui
» ne nous touche de rien? Non, non; je me moque de
» cet usage, et je veux garder mon bien et ma fille pour
» moi. »

Molière a envisagé ce caractère du côté comique; Collé l'a présenté du côté sentimental. Son *Dupuis* est un égoïste par excès de sensibilité; c'est un homme

sombre, défiant, ombrageux, qui redoute l'ingratitude des siens et tremble d'en être abandonné dans sa vieillesse. Quel prix de tant de soins qu'il a pris pour sa fille unique! Ne l'aura-t-il élevée, chérie, ornée de talens et de vertus, que pour la livrer, avec la plus grande partie de sa fortune, dans les mains d'un étranger qui lui enlèvera cette consolation de ses derniers jours? Le mariage n'est dans ses idées qu'une espèce de rapt. Sa tendresse inquiète et jalouse ne peut se résoudre à partager le cœur de sa fille avec un époux; sa fille est nécessaire à son bonheur; il veut en jouir seul jusqu'à sa mort; il veut qu'une si chère main ferme les yeux d'un père avant de s'unir à la main d'un amant.

C'est d'après ces sentimens qu'il traverse l'amour de Desronais pour sa fille, avec tout l'acharnement d'un rival jaloux. Desronais est vertueux, aimable; il n'y a point de reproches à faire à ses mœurs, à son caractère; mais Dupuis ne peut lui pardonner de vouloir lui ravir son bien. Il épuise son esprit en expédiens pour le brouiller avec sa fille, pour rendre suspecte la passion de l'amant le plus tendre et le plus sincère. Il le raille et le persifle; il le félicite ironiquement sur ses bonnes fortunes; ce qui amène des situations très-délicates, très-piquantes et très-théâtrales.

Desronais est un jeune homme ardent, impétueux, passionné, plein de franchise : ce caractère bouillant contraste très-bien avec l'humeur mélancolique et le flegme railleur de Dupuis. La fille, partagée entre son père et son amant, oppose sans cesse la piété filiale à sa passion pour Desronais. Dupuis, très-incrédule sur les protestations et les promesses des amans, se laisse enfin persuader et fléchir par la vertu de sa fille; et lorsqu'il voit que la nature triomphe dans son cœur du plus

violent amour, il consent enfin au bonheur d'une fille assez généreuse pour lui sacrifier le sien. Tel est le fond de *Dupuis et Desronais*, ouvrage qui a peu d'action, et qui ne se soutient que par le jeu de trois caractères admirablement développés. Il peut paraître froid à ceux qui aiment les intrigues compliquées; mais il est intéressant pour les gens de goût qui savent apprécier le mérite de la vérité, des sentimens et de l'éloquence du dialogue. (7 *frimaire an* 2.)

J.-J. ROUSSEAU.

PYGMALION.

Je suis surpris que l'austère citoyen de Genève, qui parle avec tant d'emphase de mœurs et de vertus, ait rabaissé son éloquence républicaine jusqu'à exprimer le délire de la fièvre d'amour, pour l'instruction de ses concitoyens et la plus grande gloire de la philosophie; mais il faut observer que les philosophes mettent l'amour au rang des vertus, et regardent la volupté comme un préservatif de la débauche. Faut-il s'étonner si leur morale a fait fortune? L'auteur de la *Nouvelle Héloïse* avait cependant une excuse plausible de la licence des tableaux qu'il a exposés dans ce roman : il prétendait montrer comment une fille peut réparer une perte qu'on croit irréparable; il voulait sauver du désespoir celles qu'un premier égarement semble condamner à une honte éternelle. L'intention était charitable; et quoique ces consolations fussent en pure perte à Paris, elles pouvaient être alors fort nulles pour la Suisse : mais à quoi bon nous montrer un sculpteur libertin qui, blasé par la facilité qu'il trouve auprès de ses modèles, s'avise d'aimer une statue?

Cette déclamation lyrique avait pour elle la singularité et la grande renommée de son auteur, plus fameux encore par son caractère et ses malheurs chimériques que par ses systèmes et ses écrits; c'en était assez pour donner la vogue à une pareille production : les provinces s'en emparèrent; un reste de bienséance ne permit pas à

la capitale l'initiative de cette folie. Larive qui, pendant le règne de le Kain à Paris, allait faire admirer dans les principales villes de France ses belles proportions, joua Pygmalion avec le plus grand succès à Lyon : de retour à Paris, il voulut essayer ses grâces sur le premier théâtre de la nation; le voyage de Fontainebleau lui fournit une occasion favorable. Les grands acteurs étant alors occupés à la cour, il imagina de placer cette nouveauté qui ne demande qu'un acteur et une actrice capables de bien dire trois ou quatre mots. Ce qui contribua beaucoup au succès, c'est qu'il fut assez heureux pour trouver une belle statue, qui put excuser aux yeux du public l'idolâtrie de Pygmalion, et le miracle que les dieux font en sa faveur. Melle. Raucour parut sur son piédestal comme le modèle de la beauté, comme le chef-d'œuvre d'un art divin : à son aspect, tous les spectateurs devinrent autant de Pygmalion; cependant l'enthousiasme de l'admiration n'empêcha point d'observer que les mouvemens de la statue, au moment où elle commence à s'animer, n'étaient ni faciles ni gracieux; qu'elle ne prononça point d'un ton naturel et vrai ces mots pleins de sentiment : *C'est moi, ce n'est plus moi, c'est encore moi*, qui sont à peu près tout ce qu'il y a d'intéressant dans cette scène. On remarqua aussi qu'elle avait un panier, ornement gothique qui ne fut jamais à l'usage des Grâces et des Nymphes.

J.-J. Rousseau, doué comme on sait d'une sensibilité très-ombrageuse, fut choqué qu'on eût annoncé cet ouvrage sans son consentement. Cependant, avant la représentation, les comédiens, par une politesse tardive, lui envoyèrent une députation; Larive était à la tête; il fut très-mal reçu, et se vit réduit à débiter son compliment à la porte, que l'auteur ne daigna pas lui ouvrir. Il cria aux députés par le trou de la serrure : *Faites*

comme vous voudrez, je ne m'en mêle pas; je vous préviens seulement qu'il y a dans l'ouvrage une sottise; je ne la corrigerai pas. C'était bien se venger des comédiens que de mettre sur leur compte une sottise qu'il avait lui-même imprimée. Nous verrons bientôt quelle était cette sottise; mais nous verrons aussi que Rousseau était bien indulgent pour lui-même, car il y en a plus d'une.

Les plus beaux monologues de nos tragédies, quoiqu'écrits en beaux vers, et commandés par une situation très-vive, font cependant languir le théâtre, pour peu qu'ils soient longs : qu'on juge de l'ennui que doit causer cet éternel soliloque, qui dure plus d'une demi-heure : le dialogue est de l'essence de la poésie dramatique. Piron fit jadis un tour de force en faveur de Francisque, entrepreneur d'un spectacle forain, à qui la police n'avait accordé qu'un acteur parlant; il composa pour lui *Arlequin Deucalion*, opéra comique, où le monologue est obligé, puisque Deucalion, après le déluge, est supposé le seul homme qu'il y ait au monde. Je suis persuadé que sans la crainte de la police, Piron eût introduit la femme de Deucalion, laquelle aurait pu parler au moins pour trois acteurs; mais Rousseau n'avait pas les mêmes entraves : c'était une bizarrerie digne de l'auteur de tant de paradoxes, d'imaginer d'occuper la scène de ses belles tirades qui lui semblaient supérieures au plus beau dialogue.

C'est un amas d'apostrophes, d'exclamations, d'interrogations, de répétitions, un véritable arsenal de toutes les figures de rhétorique. Ce langage, perpétuellement emphatique d'un homme seul dans son atelier, ressemble beaucoup au style des Petites-Maisons. Au milieu de ce luxe d'une prose poétique, on remarque souvent des choses froides et plates : par exemple, à la

suite de cette magnifique apostrophe : *Tyr, ville opulente et superbe! les monumens des arts dont tu brilles ne m'attirent plus*, on est étonné de rencontrer cette petite phrase commune et mal écrite : *J'ai perdu le goût que je prenais à les admirer*. Pygmalion, dans son délire factice, raisonne, argumente, subtilise : *Les éloges de ceux qui en recevront de la postérité ne me touchent plus*. Rien n'est plus glacial qu'une pareille réflexion. *Qu'est-ce que j'y gagne?* est une platitude. *Quoi! tant de beautés sortent de mes mains..... Mes mains les ont donc touchées..... Ma bouche a pu.....* C'est de la niaiserie. Il est maladroit et inconséquent de faire dire à Pygmalion : *Vénus est moins belle que vous*, et de supposer ensuite que Vénus fait un miracle en sa faveur : on sait combien les déesses étaient chatouilleuses sur l'article de la beauté. *C'est sa perfection qui fait son défaut. Divine Galathée! moins parfaite, il ne te manquerait rien*. La passion n'admet point de pareilles subtilités. *Tous tes feux sont concentrés dans mon cœur, et le froid de la mort reste sur ce marbre; je péris par l'excès de vie qui lui manque... Hélas!... je n'attends point de prodige; il existe; il doit cesser : l'ordre est troublé, la nature est outragée*. Les antithèses du chaud et du froid, de l'excès et du défaut de la vie; cette hyperbole, qui suppose l'ordre troublé et la nature outragée, parce qu'un amant brûle pour un objet insensible, tout cela n'est qu'un galimatias précieux, et de la fade galanterie de l'hôtel de Rambouillet. *Ah! que Pygmaliom meure pour vivre dans Galathée! Que dis-je? O ciel! si j'étais elle, je ne la verrais pas, je ne serais pas celui qui aime..... Non, que ma Galathée vive, et que je ne sois pas elle..... Ah! que je sois toujours un autre! Céleste Vénus! où est ton équilibre? où est ta force expansive?... où est ta chaleur vivifiante dans l'inanité de mes vains désirs?* Ce phébus sentimental, ce mélange bizarre d'expressions passionnées et de termes scientifiques; cette métaphy-

sique amoureuse était fort à la mode avant la révolution. Les sophistes du jour croyaient avoir perfectionné la poésie et l'éloquence en les défigurant par le jargon des sciences : les épines de la géométrie et de l'algèbre devenaient des fleurs de rhétorique pour le déclamateur Thomas; ce sont ces ornemens philosophiques qui en imposèrent à l'Académie. Les écrivains du bon ton ressemblaient alors aux fraters de village qui, pour exciter l'admiration des paysans, emploient à tort et à travers les termes d'anatomie et de chirurgie. Mais la métaphysique est la science dont les philosophes ont fait le plus dangereux et le plus impertinent usage; ils l'ont appliquée à la morale, à l'amour le plus physique et le plus grossier; plût au ciel qu'ils ne l'eussent jamais appliquée à la politique! Rousseau, plus fait qu'aucun autre pour se passer de ce misérable charlatanisme, a souvent souillé son style de locutions techniques. Son héros dit tendrement à sa maîtresse, dans la *Nouvelle Héloïse* : *Nos âmes se sont touchées par tous les points, et ont senti par tous la même cohérence.*

Ce vêtement-là couvre trop le nu; il faut l'échancrer davantage. En disant cela, Pygmalion prend son marteau et son ciseau, et s'approche du sein de Galathée : c'est apparemment là la sottise que Rousseau voulait corriger. C'en est une, en effet, à plusieurs égards; et le parterre en rit, non comme d'une chose plaisante, mais comme d'une chose ridicule. Les anciens sculpteurs n'avaient pas coutume de faire leurs nymphes habillées; l'amoureux Pygmalion ne fût pas devenu fou, si les belles formes de sa Galathée eussent été couvertes d'une draperie : cela fait voir l'impossibilité de mettre un pareil sujet sur la scène. Une Galathée vêtue à la française, et coiffée à la grecque, n'a nullement l'air d'une nymphe. (7 *vendémiaire an* 10.)

DE BIÈVRE.

LE SÉDUCTEUR.

Je parlais dernièrement du *Tartufe*; j'observais que les faux philosophes avaient succédé aux faux dévots : à ces deux espèces d'hypocrites, j'aurais pu joindre le tartufe de sentiment, de tendresse et d'amour. Les fourbes de cette espèce prennent le masque de la douceur, de la fidélité, de la sensibilité, de toutes les vertus les plus aimables : sans être moins odieux que les autres, ils sont peut-être moins funestes, parce qu'ils n'en veulent qu'à l'honneur des femmes : leur hypocrisie ne trouble pas l'ordre social, par la persécution et le fanatisme; ils n'opèrent point de révolution dans l'état; mais souvent ils répandent la désolation et le deuil dans les familles : heureusement ces monstres sont rares, parce que leur horrible métier, tout futile qu'il est dans son objet, suppose cette suite dans les idées et cette force d'âme qui fait les grands hommes comme les scélérats. La vertu d'une femme est une place qu'il faut assiéger suivant toutes les règles de la guerre : il faut choisir les postes, combiner les attaques, connaître les endroits faibles; tantôt il faut marcher la sape à la main, quelquefois tenter un assaut : le plan d'une séduction exige presqu'autant d'efforts de tête que celui d'une bataille; une intrigue galante est presque aussi difficile à conduire qu'une

conspiration politique : cette profondeur de vues et de talens se trouve rarement unie, dans un homme du monde, au brillant de l'esprit, aux grâces de la figure ; la nature est presqu'aussi avare des César que des Lovelace.

Nous avons eu sur la fin du siècle dernier beaucoup de petits-maîtres et d'hommes à bonnes fortunes, bien peu de séducteurs. Les premiers ne s'attachent qu'aux femmes coquettes et galantes ; les seconds n'en veulent qu'aux filles innocentes, aux femmes vertueuses et sensibles. Lorsque l'éducation, les mœurs et le ton de la société adoucissent beaucoup l'austérité des devoirs du sexe, les hommes trouvent bien peu d'objets qui aient besoin d'être séduits, et qui en vaillent la peine. Les charmes de la volupté les tentent plus que la gloire de la conquête : l'amour n'est plus un état de guerre, c'est un commerce et un calcul; les femmes deviennent des effets dans la circulation, et les amans des agens de change.

C'est aux grands raisonnemens de nos philosophes que nous sommes redevables de cette nouvelle branche de spéculation et de négoce. Ils ont approfondi avec tant de génie les rapports des deux sexes, ils ont scruté avec un œil si perçant les mystères de la nature, qu'ils ont réformé sur cet article important toutes nos idées morales. A les entendre, la pudeur n'est qu'un préjugé de l'éducation ; la foi conjugale qu'un attentat contre la liberté du cœur ; le sexe fort est fait pour attaquer, et le sexe faible pour céder; l'exclusive propriété d'une femme viole les droits de la communauté; c'est un vol fait à tous les hommes : l'amour et le plaisir sont le seul nœud qui unit les deux moitiés du genre humain ; c'est s'opposer au vœu de la nature que d'assujettir à des lois sévères des sentimens délicieux, ennemis de toute

contrainte; c'est étendre des chaînes où l'on ne doit semer que des fleurs.

Cette charmante doctrine avait admirablement fructifié dans un terrain déjà préparé par le luxe et la mollesse. La corruption, dans les derniers jours de la monarchie, était devenue une affaire de raisonnement et de principes; les vices étaient érigés en un système de mœurs; il n'y avait plus alors d'autres séducteurs que les moralistes du jour : du reste, entre les deux sexes, plus d'attaques, plus de séduction, plus de bonne fortune, plus même de plaisir, mais simple habitude, arrangement, sensation, besoin physique dépouillé des charmes de la moralité et des prestiges de l'imagination; la philosophie avait aussi détruit la religion de l'amour.

C'est en cet état de choses que le marquis de Bièvre donna son *Séducteur*. Cet aimable courtisan, très-célèbre par ses calembourgs, ambitionnait une gloire plus solide. Sa pièce eut peu de succès à la cour; on ne concevait pas trop, dans ce pays-là, comment un homme pouvait s'imposer tant de gêne, descendre à tant de bassesses, et jouer le vil personnage de tartufe, uniquement pour faire la conquête d'une petite personne qu'il n'aime pas : cela parut tout à fait bizarre, extravagant, et surtout indigne d'un homme de cour : les sarcasmes sanglans contre la philosophie indisposèrent aussi les grands seigneurs académiciens, les beaux-esprits de la cour, les mécontens, tout ce qui tenait à une secte très-puissante, et contre laquelle il fallait d'autres armes que celle de la comédie : le ridicule est impuissant contre le fanatisme.

A la ville, des jeunes gens sans expérience regardaient encore la conquête d'une femme comme un exploit très-brillant : le ton leste, la gaieté folâtre, la morale volup-

tueuse, les stratagèmes ingénieux d'un libertin flattaient l'imagination corrompue des hommes qui aspiraient à la même gloire : les femmes écoutaient avec plaisir ce langage imposteur de l'amour et du sentiment, ces agréables mensonges plus séduisans que la vérité, et pardonnaient en secret au scélérat qui sait tromper avec tant de grâces. La pièce réussit, à la faveur des détails et d'un certain intérêt qui règne dans les deux derniers actes : Mlle. Olivier, jeune actrice très-aimable, enlevée dans la première fleur de l'âge, contribua beaucoup au succès par sa naïveté touchante, et par ce charme de l'innocence qu'elle sut répandre dans la scène de la séduction.

C'est un défaut capital dans cette comédie, que le séducteur n'ait qu'un seul entretien avec celle qu'il veut séduire, et surtout qu'il n'en soit pas aimé. C'est en vain qu'on attaque le cœur d'une femme, lorsqu'on n'entretient pas une intelligence dans la place. Les moyens de séduction qu'emploie le marquis sont faibles, mal imaginés ; et ce qui est d'une inconcevable maladresse, il manque, par sa faute, le rendez-vous décisif. Une intention très-plaisante, et dont le poëte n'a pas su tirer parti, c'est d'avoir placé le séducteur vis-à-vis d'une femme expérimentée, amie et protectrice de la jeune personne qu'il veut séduire : il me semble voir le chat de La Fontaine en présence de ce rat, vieux routier, qui avait perdu sa queue à la bataille. C'est Mlle. Contat qui joue le rôle de cette prudente veuve, avec beaucoup de finesse et d'intelligence ; mais ce rôle produit peu d'effet, parce que le séducteur est un sot qui continue ses grimaces hypocrites vis-à-vis de cette femme avisée, sans s'apercevoir qu'elle se moque de lui ; il pousse même la bêtise jusqu'à essayer de la séduire, et par-là se trahit lui-même.

Le *Séducteur* est une mauvaise copie de *Lovelace*; il ne brille qu'aux dépens de la raison et du bon sens de tout ce qui l'environne. A l'exception de la sage Orphise, il n'y a autour de lui que des hommes et des femmes imbécilles. Les trois premiers actes sont vides d'action, et ne se soutiennent que par un ingénieux bavardage, souvent très-ennuyeux et très-froid. Cependant, malgré tous ces défauts, nous avons aujourd'hui bien peu d'auteurs capables d'une pareille comédie; le style en est surtout très-soigné : on lui a fait l'honneur de le comparer à celui du *Méchant*; la comparaison est un peu flatteuse, sans être tout à fait injuste; et Laharpe s'est permis une étrange hyperbole lorsqu'il a dit : « Les connaisseurs » savent qu'un bon couplet du *Méchant vaut cent fois* » *mieux que cent pièces telles que le Séducteur.* » Assertion presque aussi forte que *la supériorité infinie* de Voltaire sur Sophocle. Rien n'affaiblit la vérité comme ces exagérations insensées. Laharpe se souvenait peut-être trop que M. de Bièvre n'était pas ami des philosophes. Peut-être était-il fâché qu'un marquis écrivît aussi bien qu'un académicien. Un homme du métier, tel que lui, ne trouvait pas décent qu'un amateur eût un style plus élégant que beaucoup de professeurs. Assurément, quoique M. de Bièvre ne soit pas un aussi bon écrivain que l'auteur du *Méchant*, il y a dans le *Séducteur* un assez grand nombre de tirades que Gresset n'eût pas désavouées. Telle est entr'autres celle sur le mariage, que Laharpe a citée lui-même :

. . . . Laisse ce froid lien
Aux êtres malheureux proscrits par la nature;
De leur difformité qu'il répare l'injure :
Le matin de la vie appartient aux amours,
Sur le soir, de l'hymen implorons le secours :
Ce dieu consolateur est fait pour la vieillesse,
Il nous assure au moins les droits de la jeunesse.

Et la main d'une épouse, à son premier printemps,
Fait naître encor des fleurs dans l'hiver de nos ans;
Mais prévenir ce terme, et choisir une belle
Pour languir de concert et vieillir avec elle,
C'est s'immoler soi-même, et c'est perdre en un jour,
Les secours de l'hymen, et les dons de l'amour.

Laharpe relève dans cette tirade quelques prétendues fautes de style; mais ses critiques me paraissent aussi fausses que ses hyperboles. « *Proscrits*, dit-il, n'est pas » le mot propre; *disgraciés* était le mot nécessaire. » Je veux bien que *disgraciés* soit le mot *nécessaire* dans la prose, mais *proscrits* est le mot poétique, et par conséquent le mot propre dans des vers. Il semble en effet que la difformité d'un homme soit une espèce de proscription, un arrêt écrit par la nature sur toute sa personne, qui le condamne aux rigueurs des femmes.

Selon Laharpe, *nous assure les droits de la jeunesse* est une expression fausse; *nous rend* est ce qu'il fallait dire. Je ne suis pas de son avis. Le mariage d'un vieillard ne lui *rend* pas réellement les droits de la jeunesse; mais la loi conjugale les lui *assure*, sauf à lui d'en jouir. Le censeur, après avoir si rigoureusement épluché cette tirade, finit par dire : *Mais en total, le morceau est bon, et je ne sais si l'on trouverait trois couplets dont on en pût dire autant.* Je sais, à n'en pouvoir douter, qu'on en trouverait davantage : ces trois couplets privilégiés sont à peu près comme les trois honnêtes femmes que le satirique Boileau pouvait nommer dans Paris.

Zeronez, valet du marquis, travesti en philosophe, est une caricature, mais où il y a du sel et de la vérité. La philosophie a réellement été, pendant quelque temps, le manteau de l'ignorance et de l'intrigue. L'auteur a parfaitement saisi le ton emphatique, les niaiseries ampoulées et les graves folies qui composaient le jargon philosophique. Ce qu'on ne conçoit pas aujourd'hui,

c'est qu'un charlatanisme si grossier, et dont le ridicule est si saillant, ait pu si long-temps exciter l'admiration de la bonne compagnie. L'immoralité, érigée en oracle et en découvertes précieuses, est un des premiers caractères des philosophes; on le retrouve dans ces maximes de Zeronez :

> Il sait, grâce à mes soins, que celui qui reçoit,
> Accorde au bienfaiteur *bien plus qu'il ne lui doit.*
> . . . . Que j'acquiers *des droits sur sa personne*
> *En daignant accepter* les secours qu'il me donne.

Ainsi, d'après les sophismes de ces malheureux raisonneurs, le fils n'avait aucune obligation à son père, l'élève à son maître, etc. Rien n'est aussi plus plaisant et même plus vrai que la réponse de ce valet ignorant, à qui l'on demande ce qu'il connaît : *Le grand tout.* C'était effectivement dans *le grand tout* que tous ces petits adeptes de la philosophie noyaient leur ignorance. Au reste, c'était alors une action courageuse et virile de se moquer de ces jongleurs littéraires, et le marquis de Bièvre mérite d'être rayé de la grande liste des dupes de ce temps-là. (18 *floréal an* 10.)

BARTHE.

LA MÈRE JALOUSE.

Les *fausses Infidélités* font aujourd'hui toute la réputation de Barthe; c'est une jolie petite pièce dans le genre moderne. Barthe était un bel-esprit de l'école de Dorat : il a essayé deux pièces de caractère qu'il a manquées, l'*Homme personnel* et la *Mère jalouse*. Pourquoi les comédiens ont-ils remis la *Mère jalouse*, qui est une mauvaise pièce jouée sans succès en 1771 ? Cependant les premiers talens s'étaient alors réunis pour la faire valoir; le père était joué par Brizard, l'un des plus excellens acteurs du Théâtre Français dans les pères nobles de la tragédie et des drames : il n'a point encore été remplacé; Vanhove n'en approchait pas, et Monvel n'a paru dans cet emploi un instant que pour faire regretter aux amateurs la noble simplicité, la figure imposante, l'aspect vénérable et les cheveux blancs de Brizard, les plus beaux qu'on ait jamais vus au théâtre. C'est aujourd'hui Baptiste aîné qui représeute M. de Melcour : le rôle assurément n'est pas bon, mais il en a d'autant plus besoin d'être relevé par le jeu; et Baptiste est exactement en tout l'opposé de Brizard. Voilà donc un mauvais rôle encore plus mal joué; ce qui ne contribue pas à rendre la pièce meilleure. On ne peut pas dire aussi que le personnage de la mère jalouse ait gagné quelque chose en changeant de main : c'était autrefois madame Préville qui en était chargée; cette actrice, depuis sa retraite,

n'a point encore eu d'égale pour les grandes coquettes; et quoique Melle. Desrosiers soit pleine d'intelligence et se distingue dans son emploi, elle est elle-même trop modeste pour se comparer à madame Préville.

Melle. Doligni représentait la jeune fille avec l'ingénuité, la décence, les grâces qui lui ont acquis une juste réputation. On ne peut pas dire qu'en passant entre les mains de Melle. Mars, Julie ait rien perdu de son ingénuité; c'est peut-être le rôle qui a le moins souffert de la révolution; mais en revanche, l'amant a été bien maltraité dans la traversée; c'était alors Molé, à présent c'est Armand qui joue Terville. Quant au personnage de l'ami Vilmon, il est si froid et si nul, que ce n'est pas faire un grand éloge de Fleury que de dire qu'il remplace dignement Bellecour. Les deux rôles subalternes du gascon et du peintre influent peu sur le succès; ils pouvaient perdre impunément, et cependant on n'a pas fait grand tort à M. de Jersac en le donnant à Michot. J'observe seulement qu'Auger, auquel il appartenait dans la nouveauté, avait plus de mordant dans le jeu, et moins d'embonpoint dans sa personne: l'embonpoint est contre-indiqué pour les rôles de gascon.

J'ai presque épuisé la liste des acteurs; mais j'ai réservé exprès pour la fin le rôle le meilleur et le plus comique de la pièce, le rôle aussi dont il est plus difficile et plus délicat pour moi de faire mention; le rôle enfin pour lequel seul on a remis la pièce, quelque mauvaise qu'elle soit d'ailleurs, c'est celui de la tante, et c'est Melle. Contat qui l'a pris, quoique ce soit un rôle de vieille. Il n'y a point là de conjecture ni d'illusion; madame de Nosan se donne à elle-même nominativement soixante et un ans; et Melle. Contat ne consultant que l'intérêt du théâtre et la gloire de l'art, n'a point été effrayée d'un âge si disproportionné au sien, ou plutôt cette évidente dis-

proportion n'a fait que l'encourager. Une actrice se rajeunit toujours en jouant un rôle beaucoup plus vieux qu'elle, de même qu'elle se revieillit infailliblement en jouant un rôle beaucoup plus jeune. On peut donc croire, sans blesser aucun des égards dus à Melle. Contat, qu'un peu de coquetterie s'est mêlé à de plus graves motifs, lorsqu'elle a daigné faire la vieille dans la *Mère jalouse*. Je n'ose imaginer qu'un conseil très-innocent de ma part, quoi qu'empoisonné par la malveillance, ait influé sur une pareille résolution; je n'avais pas donné ce conseil avec l'espoir qu'il serait suivi; et si Melle. Contat paraît le suivre aujourd'hui, ce n'est pas assurément parce que je l'ai donné; on obtient rarement la confiance d'une femme quand on ne la flatte point: mais qu'importe de quelle part le bien vienne; il suffit qu'il se fasse. Melle. Contat a fait certainement le bien de la pièce en adoptant la vieille tante; et la manière dont elle a soutenu ce personnage, nouveau pour elle, est tout à fait heureuse et encourageante. Cela va peut-être dégoûter Melle. Contat des jeunes coquettes, et donner aux spectateurs le goût des vieilles folies de la comédie, lesquelles avaient même cessé d'être plaisantes, depuis qu'on en avait fait des caricatures odieuses et affligeantes pour la vue.

C'est madame Drouin qui a joué ce rôle d'original, et je crois que cette actrice vit encore, quoiqu'il se soit écoulé trente-quatre ans depuis la première représentation de la *Mère jalouse*. Sans avoir jamais été célèbre, madame Drouin remplissait l'emploi qu'on appelle des *caractères*, avec beaucoup de gaieté, de naturel et de comique; et précisément, parce qu'elle n'avait point eu de beauté, et qu'elle n'avait point la prétention d'être autre chose que ce qu'elle était, elle mettait beaucoup de vérité dans ses rôles. Melle. Contat a joué la tante un peu plus en charge, et le rôle par lui-même est déjà trop chargé : en cherchant trop l'effet, elle est quelquefois

outrée ; mais si l'on en juge par les applaudissemens qu'elle a reçus, cette exagération n'a point déplu au public ; l'on n'a pas paru s'apercevoir que Mlle. Contat, pour rendre plus saillant ce rôle de folle, oubliait de temps en temps que c'était un rôle de femme.

La remise de la *Mère jalouse* avait attiré peu de monde dans les premières représentations ; mais les acteurs ont imaginé un moyen sûr d'avoir la foule, c'est de la donner avec les *Horaces* : par-là ils ont forcé le public de voir cette comédie, dont il ne paraissait nullement tenté ; mais je doute qu'ils lui aient donné l'envie de la revoir. Une mère jalouse de sa fille est un monstre dans la nature ; c'est un caractère odieux sans être comique ; on ose à peine exquisser un portrait si difforme ; les efforts du peintre pour l'adoucir rendent la physionomie vague, indécise : il en résulte un personnage froid et peu théâtral. Quinault, dans la *Mère coquette*, s'est emparé de ce qu'il y avait de mieux dans ce sujet ; et Barthe lui est bien inférieur pour la finesse des traits et la vivacié de l'intrigue. Le mari de la mère jalouse est absolument nul : l'ami Vilmon n'est guère plus essentiel ; son flegme est glacial au lieu d'être plaisant. Les rôles de Julie et de Terville, absolument dans la manière de Lachaussée, sont assez agréables. Le gascon est plat et ignoble ; mais, contre l'ordinaire des gascons de théâtre, il jouit d'une grande fortune ; il a des terres, des châteaux, une charge considérable. Tout est écrasé par la pétulence, le mouvement et le fracas de la tante, qui fait toujours grand bruit sur la scène, lors même qu'elle n'y fait rien : tous les autres personnages ne semblent auprès d'elle que des automates ; mais ses continuelles boutades fatiguent bientôt, parce qu'elles sont uniformes.

L'intrigue est commune et n'a rien qui attache ; il y

a trop d'acteurs et trop peu d'action. Tout roule sur la fantaisie bizarre de la mère, qui veut marier sa fille à un original de Bayonne, nommé Jersac, afin d'éloigner d'elle cette rivale domestique, et de devenir grand'mère *incognito*. Un autre motif secondaire est de se conserver le jeune Terville, amoureux de la fille, mais que la mère, sur quelques propos flatteurs, juge être amoureux d'elle. Toute la famille se ligue contre ce Jersac. Le gascon voyant que son mariage a l'air d'un enlèvement, croit apaiser les parens de Julie en vendant sa charge, la seule chose qui l'attache à Bayonne. Terville achète cette charge et veut partir pour la Biscaye, dans le dessein d'obtenir par-là le consentement de la mère; mais, dans cet arrangement, la mère ne trouve son compte d'aucun côté. La tante fulmine, menace de déshériter sa nièce, et a déjà fait dresser son contrat de mariage avec Vilmon. Ce bouleversement aide à la conversion de la mère, qui n'a plus rien à faire que d'écouter la nature, puisque la jalousie ne lui réussit pas : cette conversion forme un dénouement à la glace.

Le dialogue est à la mode de ce temps-là, tout en bavardage précieux, en tirades, en petits mots à prétention, en portraits de mœurs qui ne se ressemblent guère. Si l'on jugeait le dix-huitième siècle d'après les romans et les comédies, on en aurait la plus affreuse idée. Ce qu'il y avait de plus mauvais dans le dix-huitième siècle, c'étaient ces petits auteurs sans mœurs et sans principes, qui prêtaient libéralement à la bonne compagnie leur propre corruption. Les philosophes nous reprochent quelquefois de médire du dix-huitième siècle; nous leur reprochons avec bien plus de raison de l'avoir calomnié.

Le style est faible et lâche; il y a peu de vers saillans : le meilleur est celui que dit l'amant, lorsque la tante lui

promet de déshériter Julie, afin de dégoûter le gascon du mariage :

Mais Julie est si belle! il la prendra pour rien.

Ce qu'il y a de mieux dans la *Mère jalouse*, c'est le premier acte : l'entrée de la tante, le récit qu'elle fait des succès prodigieux de sa nièce aux Tuileries, la situation du tableau où la fille se trouve peinte auprès de la mère, tout cela est comique, théâtral et finement imaginé. C'est aussi une bonne idée, d'avoir placé à côté d'une mère jalouse et chagrine, une tante folle de sa nièce.

La pièce est en général bien jouée. Par quelle fatalité les acteurs semblent-ils n'avoir de talent que pour jouer les mauvaises pièces? S'ils voulaient remettre une comédie, ils pouvaient mieux choisir que la *Mère jalouse*. La prédilection des comédiens pour les mauvais ouvrages est tout à fait naturelle : ces productions malheureuses tirent leur mérite du jeu; elles doivent tout aux acteurs, qui s'en regardent comme les pères. Dans les bonnes pièces, ils ne sont que les interprètes de l'auteur; dans les mauvaises, ils font tout; ils sont auteurs eux-mêmes. (23 *nivose an* 13.)

LEMIERRE.

LA VEUVE DU MALABAR.

Cette tragédie, jouée pour la première fois en 1770, fut assez bien accueillie; mais le dénouement excita de grands éclats de rire : il était alors bien éloigné de la pompe qui l'accompagne aujourd'hui; il y avait sur la scène un trou qui vomissait quelques flammes, et c'est dans le trou que la belle Indienne devait se précipiter : l'officier français sortait par un autre trou, pour empêcher sa maîtresse de faire le saut. Ce spectacle fut trouvé avec raison très-comique, et la gaieté du parterre arrêta le cours des prospérités de la *Veuve*; mais on se flatta qu'en donnant au dénouement une physionomie plus brillante, la pièce irait aux nues. On fit un grand bûcher; Lanassa s'y jeta au milieu des flammes, et le beau Larive accourut comme un preux chevalier, saisit la dame d'un bras vigoureux, et l'enleva à la barbe du chef des bramines. Alors il n'y eut plus de bornes à l'admiration, à l'enthousiasme; la *Veuve du Malabar* eut un de ces succès fous réservés pour les pièces extravagantes.

C'est ce qu'on appelle une tragédie philosophique, et bien plus philosophique que tous les chefs-d'œuvre de Voltaire. Le bon Lemierre n'était pas philosophe à demi; c'était un honnête homme, de bonne foi, très-dévot à la secte, qui donnait tête baissée dans toutes les rêveries nouvelles, sans en soupçonner même ni l'ab-

surdité, ni le danger : il avait, du fanatisme, la simplicité, la franchise, la confiance aveugle, sans en avoir la férocité et la sombre fureur.

Qu'est-ce qu'une tragédie philosophique? Sur le nom, on serait tenté de croire que c'est une tragédie sage et régulière, pleine de bon sens et d'art; c'est tout le contraire : on appelle tragédie philosophique celle où le bon sens et l'art sont sacrifiés à de vaines déclamations, aux prestiges et au charlatanisme de la scène, à un pathétique faux et outré; celle où le poëte est un jongleur, où les personnages sont des marionnettes, et les spectateurs sont des dupes ou des compères.

Voltaire a donné à son *Mahomet* un double titre : *Mahomet*, ou le *Fanatisme*. Humble disciple de Voltaire, le fervent Lemierre crut devoir imiter son maître en donnant aussi à sa pièce le titre de l'*Empire des Coutumes*. Le second titre est le véritable; c'est celui qui caractérise l'ouvrage, qui indique l'intention de l'auteur : la *Veuve du Malabar* n'est qu'un nom vague qui désigne la tragédie par la qualité du principal personnage; mais l'*Empire des Coutumes* est le titre précis et formel qui ne laisse aucun doute sur le genre et la nature de l'ouvrage, et sur la caste de l'auteur.

Jamais, dans un autre siècle, à une autre époque, un écrivain sensé, connaissant son art, se serait-il avisé de faire une tragédie sur l'*Empire des Coutumes?* Lorsque Racine composa son *Iphigénie*, lui vint-il dans l'esprit de faire de sa pièce un recueil de thèses contre les sacrifices humains, contre la superstition, contre la fourberie et le fanatisme des prêtres? Ce n'était point encore l'usage dans ce temps-là de bâtir une tragédie avec des lieux communs et des conversations pédantesques. *La Veuve du Malabar* est pleine de controverses du jeune bramine avec son chef, du chef avec l'officier français :

on vous prouve pendant cinq actes que l'usage où sont les veuves indiennes de se brûler avec leurs maris défunts, est un usage contraire à l'humanité et à la philosophie. Est-il un pays dans le monde, quelque civilisé qu'on le suppose, où l'on ne trouve pas des usages contraires à la raison et à l'humanité, mais fondés sur un préjugé ancien et accrédité, plus fort qu'aucune loi? Et même les pays devenus barbares par un excès de civilisation, sont ordinairement ceux où l'humanité reçoit le plus d'outrages, parce que la barbarie de la civilisation détruit tout sentiment moral.

Ce n'est jamais dans le pays où la coutume existe, qu'on peut faire une tragédie pour l'attaquer; ni le souverain, ni le peuple ne le souffriraient : jamais on n'a écrit à la côte de Malabar contre les veuves qui se brûlent; c'est à Paris, et pour ainsi dire dans un autre univers, que M. Lemierre fait éclater son zèle philosophique contre une coutume de l'Inde. Avait-il peur qu'il ne prît fantaisie aux veuves françaises d'accompagner au tombeau leurs époux? Pourquoi donc tout ce galimatias, toutes ces déclamations contre une coutume que personne assurément n'approuve? Si M. Lemierre voulait faire une tragédie, il devait imaginer une action capable de nous attacher pendant cinq actes; il devait tâcher d'inspirer un grand intérêt pour sa veuve, et ne pas remplir ses scènes d'amplifications de rhétorique sur un sujet que personne ne conteste. Mais faire une tragédie était la chose du monde dont M. Lemierre s'embarrassait le moins; il voulait faire une bonne satire des prêtres catholiques sous le couvert d'un prêtre indien; il voulait invectiver contre les bûchers de l'inquisition, à l'occasion du bûcher de la veuve du Malabar; il voulait étonner le peuple par de grands mots et par un grand spectacle.

Le bon Lemierre a calomnié, sans le savoir, les bramines, naturellement doux et pacifiques : l'Inde est un des pays du monde où il y a le plus d'humanité; les habitans de cette vaste contrée sont aujourd'hui les victimes de la cruauté, de l'avarice et de l'ambition de cette partie de l'Europe que nos philosophes regardaient comme la terre sainte, comme la patrie de la liberté, de la sagesse et des lumières; mais les Indiens sont par eux-mêmes le peuple le plus tranquille, le plus patient et le plus humain.

L'auteur a voulu présenter le caractère français sous les couleurs les plus intéressantes, et son intention est louable; mais il n'a pas pris garde que la générosité et l'humanité de Montalban sont accompagnées d'indiscrétion, de hauteur, d'emportemens; cet officier prodigue le mépris, les injures et les menaces; son zèle est inconsidéré; ce n'est point en heurtant de front les opinions et les passions des hommes qu'on parvient à les persuader; on ne fait au contraire que les aigrir par cette violence, et les fortifier dans leurs erreurs.

Lemierre semble avoir confirmé le préjugé qui accuse les Français de manquer de prudence chez l'étranger, et de ne point assez respecter le caractère, les mœurs et les usages des peuples; mais la fougue et les invectives de Montalban sont d'un effet très-théâtral. Si l'officier français était circonspect et raisonnable, ce serait un bien mauvais personnage de tragédie : le vulgaire aime les bravades, les gasconnades, les fanfaronnades; on se plait à voir le grand-prêtre de Brama bafoué, insulté par un jeune officier toujours prêt à lui couper la barbe, et quelque chose de pis, dans le premier mouvement de son enthousiasme pour l'humanité. (23 *mai* 1806.)

BLIN DE SINMORE.

ORPHANIS.

En 1773, cette tragédie parut au Théâtre Français avec un éclat extraordinaire. Melle. Raucourt, chargée du rôle principal, achevait alors ses débuts, qui font époque dans l'histoire du théâtre; ils offrent un exemple mémorable de cet enthousiasme aveugle, auquel le public se livre quelquefois, et qu'il ne peut s'expliquer à lui-même quand la raison lui ouvre les yeux. Jamais Melle. Clairon, dans les jours les plus brillans de sa gloire, et dans toute la force de son talent, n'avait reçu la moitié des applaudissemens, des acclamations et des couronnes qui furent prodigués, dans ce temps-là, aux essais encore faibles de Melle. Raucourt. C'était une élève de Melle. Clairon; et l'institutrice dit dans ses mémoires, qu'avec beaucoup de soins et de peines, elle n'avait pu réussir qu'à faire d'elle, *son singe*. Peut-être entre-t-il un peu d'humeur dans cet arrêt; mais en rendant à Melle. Raucourt toute la justice qui lui est due, on ne peut disconvenir qu'elle ne soit restée très-inférieure à Melle. Clairon, et qu'elle ne fût, lors de ces débuts, ce que sont toutes les débutantes de seize ans, extrêmement novice dans l'art dramatique.

On ne peut donc attribuer qu'à la beauté et à la perfection de ses formes extérieures, l'espèce d'idolâtrie dont elle fut l'objet, dès son entrée dans la carrière. Quand on songe que cette idole fut depuis renversée et

foulée aux pieds, qu'après avoir été enivrée d'encens, elle fut abreuvée d'ignominie, on ne peut que déplorer les vicissitudes des choses humaines. Melle. Raucourt fut trop punie d'une faute qui n'était pas la sienne; elle ne méritait ni ces honneurs ni ces affronts : le public seul était coupable d'un fanatisme insensé. Je ne rappelle ici ce trait des jeux cruels de la fortune que pour l'instruction de nos jeunes actrices, qui sont des enfans gâtés. Qu'elles ne s'endorment point sur la foi des applaudissemens, qu'elles ne comptent point trop sur la faveur du parterre, aussi inconstante, aussi perfide que la faveur des cours.

On aurait pu attribuer le succès d'*Orphanis* à l'engouement du public pour Melle. Raucourt, si, depuis, la pièce n'avait souvent été reprise. En 1788, pendant que le parlement de Paris préludait à la grande révolution de la France, et s'amusait à braver l'autorité royale en attendant la destruction de la monarchie, on donna une représentation d'*Orphanis*, extrêmement orageuse par l'application que l'on fit aux troubles du temps de ce vers de la pièce :

Ce palais est partout de gardes entouré.

L'auteur, M. Blin de Sinmore, fit pour Melle. Raucourt ce que Voltaire avait fait pour Melle. Gaussin : il lui adressa une épître galante imprimée dans la dernière édition d'*Orphanis*; et son épître, par l'élégance et les grâces du style, peut se soutenir à côté de l'épître à Melle. Gaussin; ce qui est sans contredit le plus grand éloge qu'on en puisse faire. Je reprocherai seulement à M. Blin d'avoir un peu trop raisonné la galanterie, d'avoir cherché la morale où il ne fallait que des madrigaux; défaut très-estimable. Sa tirade sur le pouvoir des femmes n'est plus aussi vraie qu'autrefois : *tout*

dans l'univers ne *tombe* point *aux genoux de ce sexe enchanteur*; car sans parler des trois quarts de l'univers où il est esclave, dans l'autre quart les femmes ne disposent plus à leur gré des hommes; le cœur des hommes n'est plus sous les lois des femmes :

. . . . . Ce qu'est la molle argile
Entre les mains d'un habile ouvrier.

Dans sa tragédie même, l'amour enfin est vaincu par la nature, et la bonté de Sésostris est plus forte dans le cœur d'Arsès, que les charmes d'Orphanis : il n'est nullement nécessaire que nous devions aux femmes nos vices et nos vertus.

Orphanis est un tableau frappant des excès où l'amour peut porter un jeune homme, quand il a mal choisi son objet; comme l'amour est aveugle, il choisit presque toujours mal : voilà pourquoi l'amour est une passion si funeste. Heureusement l'amour est rare dans les siècles corrompus, car il ferait d'horribles ravages. Tout ce qui peut nourrir cette passion dans des cœurs honnêtes est très-nuisible à la jeunesse; et cependant ce sont tous ces objets séduisans qui entrent de préférence dans l'éducation. Par bonheur encore les mœurs naturalisent le vice de l'éducation; la dissipation, la frivolité, la mollesse, détruisent toute espèce de sentiment : elles disposent à des faiblesses plutôt qu'à une grande passion.

On sait que M. Blin de Sinmore a puisé son sujet dans le *Barnevelt* anglais, en purgeant l'atrocité pour ne conserver que ce qui est moral et tragique. *Orphanis* est l'*Agamemnon* renversé : dans *Agamemnon*, c'est un homme qui emploie toute la séduction de la débauche pour engager une femme à tuer son mari; dans *Orphanis*, c'est une fille ambitieuse qui emploie tous les en-

chantemens de l'amour pour exciter un jeune homme à tuer son oncle : mais il y a dans la scélératesse d'Orphanis une sorte de grandeur et de hardiesse qui la rend théâtrale; surtout elle n'est souillée par aucune turpitude crapuleuse. Si Orphanis et Arsès vivaient ensemble dans un commerce criminel, cette tragédie serait une infamie dégoûtante comme celle d'*Agamemnon*.

Il eût été à souhaiter, pour l'intérêt de l'art, que M. Blin de Sinmore ne se fût pas arrêté dans la carrière après un début si heureux. A côté des rapsodies soi-disant tragiques qu'on nous donne aujourd'hui, *Orphanis* est un ouvrage distingué, sagement conduit, où l'on remarque des caractères bien tracés et des situations intéressantes. On lui a reproché des ressemblances avec d'autres pièces : où n'en trouve-t-on pas? Les tragédies de Voltaire, surtout, ne sont-elles pas pleines de réminiscences? Voltaire a pillé continuellement Corneille, Racine et tout ce qui s'est rencontré à sa bienséance. Pourquoi M. Blin de Sinmore n'eût-il pas pillé Voltaire? L'essentiel est de dérober habilement, et de faire un bon usage de ses larcins : on ne punissait à Sparte que les voleurs maladroits; et partout on absout le fripon qui a fait fortune. (13 *frimaire an* 12.)

POINSINET DE SIVRY.

BRISÉIS.

Les poëtes qui, sans avoir le génie de Racine, entreprennent d'ajuster à nos mœurs les sujets antiques, ressemblent au brigand de la fable, qui était d'une très-petite stature, et avait un lit proportionné à sa taille; il y faisait coucher les étrangers, et leur coupait la partie des pieds qui débordait le lit. C'est ainsi que l'auteur de *Briséis* a mutilé Homère : ne pouvant s'élever jusqu'à la hauteur du chantre d'Achille, il a essayé de le rabaisser jusqu'à lui; il a, pour ainsi dire, étranglé l'Iliade, en resserrant dans l'espace de vingt-quatre heures l'action d'une année; il n'a pas même eu assez d'un poëme épique de vingt-quatre chants, pour former le canevas d'une tragédie en cinq actes; il lui a fallu coudre à la fable d'Homère un roman de sa façon; il a dénaturé les caractères, les incidens et les situations, et réduit le vaste édifice de l'Epopée antique, aux dimensions mesquines de notre théâtre.

Le caractère d'Achille est une des figures les plus brillantes et les plus fières que l'art de la poésie ait jamais dessinées; cette âme de feu, qui ne respire que la gloire; cette nature ardente qui brise et renverse tout ce qui lui résiste; ces emportemens de colère et de vengeance, qui ont la rapidité et la puissance de la foudre; ce courage bouillant et invincible, réuni aux grâces de la beauté, à la sensibilité du cœur, au respect pour l'amitié et l'hos-

pitalité, à la pitié pour les malheureux; ce mélange de qualités douces et terribles, cette teinte même de férocité, ce caractère demi sauvage, cette simplicité de mœurs, qui fait si bien ressortir l'héroïsme, tout cela forme un tableau qu'on peut regarder comme le chef-d'œuvre de l'invention poétique. L'Achille d'Homère et l'Apollon du Belvédère sont deux figures célestes qui semblent être le dernier effort du génie.

Mais notre scène est trop rétrécie pour que le héros de l'Iliade puisse s'y mouvoir à son aise. Toute autre passion est incapable avec la colère d'Achille; il a cependant bien fallu en faire un amoureux de roman, sottement épris de son esclave Briséis, qui le régente et le brave. Patrocle, si doux, si soumis, si respectueux dans l'Iliade, est dans la tragédie un arrogant précepteur qui, après avoir inutilement prêché son ami, le quitte brusquement pour aller, sans son aveu, combattre les Troyens quand cela n'est point nécessaire, et lorsqu'il y a une trève entre les deux peuples. C'est même un fanfaron, un capitan, qui se flatte d'égaler, et même de surpasser le fils de Thétis. Il est fort triste qu'un héros tel qu'Achille soit réduit à écouter si long-temps de fâcheux pédans qui lui donnent des leçons sur l'amour de la gloire; et il est difficile avec une grande colère d'avoir tant de patience.

Que fait Priam dans le camp d'Achille pendant toute la pièce? L'auteur suppose qu'après s'être brouillé avec Agamemnon, Achille n'a rien eu de plus pressé que d'envoyer chercher Priam pour faire avec lui sa paix particulière, et lui remettre un poste important dont il est maître. C'est une trahison et une bassesse qui dégradent le caractère d'Achille. La démarche de ce fameux monarque de l'Asie, qui quitte sa capitale pour venir tout seul au milieu de ses ennemis, est aussi imprudente que ridi-

cule. L'auteur a pensé sans doute qu'en faisant ainsi venir Priam dès le commencement de la pièce, il serait là tout porté pour demander le corps de son fils au dénouement; mais il serait bien plus intéressant à la fin de la pièce, si le spectateur n'était pas déjà fatigué de le voir pendant quatre actes où il est insipide.

Briséis est un personnage boursouflé à qui l'auteur s'est efforcé de donner une grandeur et une dignité factices; il a fait de cette petite esclave une héroïne de roman. Quoiqu'elle ignore sa naissance, elle est enthousiasmée de la gloire des Grecs, uniquement parce qu'on lui a dit qu'elle était née à Argos : elle ne respire que la guerre et les combats; elle refuse même avec hauteur de suivre en Thessalie son amant, qui lui offre sa couronne et sa main : elle ne trouve pas qu'Achille soit un parti assez avantageux pour elle, du moment qu'il veut aller paisiblement gouverner ses états; il lui faut un guerrier qui se batte; et un roi qui ne fait pas la guerre, lui paraît un roi déshonoré. C'est ainsi que cette petite créature, dont Homère ne parle que pour nous apprendre qu'Achille l'admettait à l'honneur de sa couche, est devenue une princesse plus fière, plus belliqueuse que la reine des Massagètes. Quant à l'impétueux Achille, c'est un Artamène doux comme un mouton, qui non-seulement supporte patiemment les extravagances et les rodomontades de son esclave, ce qui est déjà beaucoup trop, mais qui les admire et les adore :

> Ah! de vous adorer qui pourrait se défendre?

Achille, qui adore le bavardage de Briséis, ne peut être autre chose qu'un Achille travesti, et la pièce où l'on voit cela est une mascarade.

Mais voici un incident bien propre à rabattre les fu-

mées guerrières qui troublent le cerveau de Briséis : un certain Brisès, qui a élevé son enfance, vient lui apprendre qu'elle est fille de Priam, et qu'elle avait été exposée dès sa naissance, parce qu'un oracle avait déclaré qu'elle causerait la mort de son frère Hector. Le bonhomme Priam, qui a eu cinquante enfans, et qui doit avoir perdu le souvenir d'une petite fille qu'il n'a jamais vue, se montre aussi sensible à cette découverte que s'il retrouvait une fille unique. Cependant la reconnaissance du père et de la fille, qui se fait avec un grand cri, a paru plus comique que tragique. Il faut maintenant que Briséis renonce tout à fait à son amant, et qu'elle prêche la paix. Voilà cette fière Thomyris, devenue une petite Zaïre, qui n'est pas trop contente d'avoir retrouvé son père, parce que cela dérange son mariage. Zaïre ne peut épouser Orosmane parce qu'elle est chrétienne; Briséis ne peut plus épouser Achille, parce qu'elle est Troyenne, et qui pis est, fille du roi des Troyens. Achille, comme s'il avait formé le dessein de contrarier sa maîtresse, arrive tout armé, ne songeant plus à sa colère, et impatient de combattre : il est assez étrange que ce héros, qui a résisté à l'amour et à l'amitié, vienne, deux heures après, dire froidement qu'il a fait ses réflexions et changé d'avis. La pauvre Briséis frissonne quand elle entend parler de guerre et de combats. Achille ne comprend rien à son langage, et doit la prendre pour une folle; c'est précisément la même scène que celle où Orosmane, brûlant d'amour, vient inviter Zaïre à se rendre à l'autel, et n'en reçoit qu'un accueil glacé. Les propos de Briséis, capables d'impatienter l'homme le plus modéré, ne peuvent ébranler le flegme du fils de Pélée; et en général on pourrait intituler cette pièce la *Patience d'Achille*. Il n'y a que la nouvelle brusque et

inattendue de la mort de Patrocle, tué par Hector, qui réussisse à le tirer de sa léthargie; alors il prend son parti, et, sans écouter les cris de Briséis, il vole au champ de bataille. Quelque temps après, il revient et trouve sur la scène le bonhomme Priam, auquel il fait, avec une rage dégoûtante et très-déplacée, le récit circonstancié de toutes les horreurs qu'il a exercées sur Hector. Le vieillard l'accable d'injures et d'imprécations, Achille veut y répondre par un coup de sabre; mais il est arrêté par Brisès qui survient à propos. Celui-ci représente à Priam qu'il ne faut pas parler si haut, s'il ne veut pas que son fils Hector soit mangé par les vautours; les deux vieillards se mettent à conjurer le vainqueur de leur rendre le cadavre d'Hector; et Achille, après quelques façons et quelques grimaces, se laisse fléchir. Quant à Briséis, l'auteur, pour s'en débarrasser, l'avait envoyée, quelque temps auparavant, se tuer sur le champ de bataille.

Cet extrait suffit pour faire voir combien cette fable est mal tissue, et à quel point l'auteur a estropié l'Iliade. Quant au style, il est commun, lâche et sans physionomie, quelquefois dur, impropre et barbare. Voici un morceau qui fera juger du reste; c'est un des plus brillans. Patrocle, indigné de l'opiniâtreté de son ami, lui déclare qu'il va sans lui combattre les Troyens :

Je ne te presse plus, je sais quelle est ta haine ;
Je connais ta valeur et quel serment l'enchaîne ;
Mais moi *qu'un tel lien* n'arrête point *encor*,
Pour rendre Achille aux Grecs, je vais combattre Hector.
Peut-être est-il resté, sur la rive troyenne,
Quelques débris de gloire échappés à la tienne.
La carrière est ouverte et m'invite *à rentrer;*
Patrocle *à ton défaut la doit seule illustrer;*
Le compagnon d'Achille *en aura le courage.*
Suivi de ce grand titre et d'un si beau présage,

Mes cris vont rappeler aux bords du Simoïs,
Nos guerriers trop long-temps dans l'opprobre assoupis.
Osons sur tous les noms célèbres dans l'histoire,
Osons sur le tien même élever ma mémoire.

Le plus mauvais vers de cette tirade :

Quelques débris de gloire, etc.

a été prodigieusement applaudi, par la raison qu'il est obscur, barbare et entortillé. (20 *fructidor an* 8.)

POINSINET.

LE CERCLE.

Cette petite pièce, autrefois très-comique, est aujourd'hui une énigme pour les spectateurs et pour les acteurs : ni les uns ni les autres n'y entendent rien. Les mœurs et les ridicules dont on se moque dans cette comédie n'existent plus ; et quoique le changement n'ait guère plus de trente ans de date, il est si complet qu'il semble être l'ouvrage d'un siècle. On ne peut se faire une idée de ces sortes de cercles, de ces soirées alors à la mode, et de ce qu'on appelait, dans ce temps-là, le ton de la bonne compagnie. Un colonel, un médecin, un abbé, un robin, un poëte, sont les principaux personnages de la pièce ; chacun a les formes de sa profession : aujourd'hui aucune profession n'a de formes qui lui soient particulières. Le colonel est d'une fatuité légère et brillante, d'une galanterie, d'une élégance, d'une politesse dont il n'y a plus de modèles : il fait de la tapisserie auprès des femmes, à l'exemple d'Hercule qui filait auprès d'Omphale. Nos guerriers ont des moyens plus nobles de plaire aux femmes ; nos Hercules n'ont pas besoin de se dégrader pour se faire aimer : ils n'imitent que la force, et non point la faiblesse de leur patron.

Ce colonel, qui a tant de dignité dans les manières, a le cœur dur et bas ; il est esclave d'un intérêt sordide ; sous un vernis séduisant, il ne cache que des vices mé-

prisables : quand ce personnage n'éblouit pas au théâtre par son éclat, il devient plat et froid. Armand, chargé d'un rôle si difficile, a plus de qualité physique qu'il n'en faut pour le bien rendre ; mais il n'a point eu de modèle : ce genre de ridicule lui est étranger, et il est encore étonnant qu'il l'exprime avec autant de succès, quoiqu'il y laisse beaucoup de choses à désirer. Ce rôle avait été créé par Molé : nous le lui avons vu jouer encore dans sa vieillesse plus agréablement qu'aucun jeune acteur ne peut le faire aujourd'hui.

Nos médecins n'ont point de costume qui leur soit propre : une ample perruque, la canne à bec de corbin, le ton brusque ou doucereux, la morgue pédantesque, ne font point partie de leur science. Celui du Cercle a tous les ridicules d'un médecin à la mode de ce temps-là ; mais comment veut-on que Thénard copie sur la scène des ridicules qu'il n'a jamais vus, et dont il ne peut avoir aucune idée? La sévérité à son égard ne serait pas juste : une ignorance forcée a des droits à l'indulgence.

Il en est de même des abbés galans et musqués qui brillaient autrefois dans les cercles, et dont les femmes s'amusaient. Nos ecclésiastiques sont de bien mauvais modèles pour peindre ces abbés voluptueux, coquets et parfumés, qui n'étaient que des petites-maîtresses en rabat et en manteau court. Peut-on exiger que Michelot devine les grâces efféminées de ces êtres équivoques, qui, n'étant ni hommes ni femmes, servaient de jouet aux deux sexes.

Le robin et le poëte sont plus faciles à jouer : il ne faut, pour le premier, que de la gravité et de la décence ; pour le second, un certain mélange de bassesse et d'orgueil. Le poëte est un mendiant qui quête des suffrages, et s'irrite de ne les pas obtenir ; il ressemble à ce pauvre de Madrid, qui demandait l'aumône, et ne recevant que

des exhortations à travailler, répondit : Ce ne sont pas des avis, c'est de l'argent que je vous demande. La scène du poëte n'est ni dans les mœurs de ce temps-là, ni dans celles d'à présent. Les poëtes étaient alors bien accueillis dans le grand monde ; on écoutait leurs tragédies ; on y dormait, mais on ne se réveillait qu'en applaudissant : c'était assez pour l'auteur. Aujourd'hui, la superstition pour la poésie dramatique est encore plus forte ; on prête aux lectures une pieuse attention, et la plus mauvaise pièce est toujours un chef-d'œuvre pour ceux qui l'écoutent, et dans la maison où on la lit. L'irrévérence d'Araminte et de ses deux amies à l'égard du poëte Damon, est donc peu vraisemblable, peu conforme à l'esprit du temps. Peut-être Poinsinet, qui n'était pas répandu dans le grand monde, aura-t-il éprouvé pareille aventure, quand il aura essayé de lire un de ses opéras comiques dans une petite société bourgeoise qui ne connaissait pas le bon ton. (11 *août* 1809.)

DESAIDES.

LES DEUX PAGES.

Les *Deux Pages*.... Je serais assez embarrassé de dire ce que c'est ; ce n'est pas une comédie, c'est une espèce de pot-pourri composé par un musicien qui n'avait pas la prétention d'être homme de lettres, mais qui connaissait mieux que les gens de lettres, l'esprit, le goût et la mode du jour. Desaides, auteur des *Deux Pages*, y a semé quelques airs agréables en sa qualité de musicien, et le public aime assez les pièces où l'on chante.

Quand l'ouvrage parut, c'était la grande vogue de la sensibilité, de l'humanité, de la bienfaisance : Desaides en a mis partout. Ce grand Frédéric, cet illustre disciple de Voltaire, qui prit quelquefois la liberté de corriger son maître, excitait alors l'enthousiasme le plus vif : l'auteur le mit sur le théâtre ; ce qui pouvait paraître assez hardi, car il n'y avait pas long-temps que ce monarque était mort. Depuis ce temps-là, Frédéric s'est montré à l'Opéra-Comique, au Vaudeville, et partout on l'a trouvé intéressant.

Tous ceux qui ont voyagé en Allemagne assurent que les aubergistes ont très-peu de sensibilité, et rançonnent assez durement les étrangers. Un homme de lettres, avec ses principes sur l'imitation de la nature, aurait peint comme un sot, un aubergiste allemand tel qu'il est, et se serait fait siffler : en effet, on trouve assez d'aubergistes sur les routes, et ils sont assez déplaisans

pour qu'on ne désire pas en voir encore de pareils sur la scène, quand par hasard on va se divertir à la comédie. Il n'est malheureusement que trop vrai que le peuple aime à voir à la comédie ce qui ne se voit que là; et ce goût est fatal pour nos vieilles règles, qui disent que la comédie doit peindre les mœurs communes de la société: il faudra réformer l'ancien code dramatique.

Que fit notre musicien, très-peu versé dans la poétique, mais qui connaissait fort bien la mode? Il nous présenta des aubergistes tels qu'ils n'y en a point dans aucun pays. Un hôte et une hôtesse du meilleur ton, pétris de sensibilité et d'humanité, toujours prêts à nourrir *gratis* les malheureux qui n'ont pas de quoi payer leur écot, et mettant dans leurs bienfaits la délicatesse la plus exquise: cependant l'hôte et l'hôtesse ne laisseraient pas que d'être ennuyeux, s'ils n'avaient que des vertus; il a bien fallu leur donner quelques petits ridicules. L'hôtesse est rusée, coquette, et se moque un peu de son mari; le mari est jaloux, et n'aime point à voir les pages rôder autour de sa femme. Avec une petite chanson que chacun chante, en voilà assez pour la comédie: le reste est pour la mode.

Il y a deux pages dans la pièce; et il ne faut pas demander si tous les deux ont un cœur excellent, s'ils sont bons et sensibles. Il n'était cependant pas possible de faire de tous les deux des Catons, des modèles de douceur, de sentiment et de piété filiale. L'auteur a été forcé de faire l'un des deux, vif, pétulant, étourdi, prodigue; et cependant celui-là, qui est dans sa nature de page, n'est pas celui qu'on aime le plus; toujours par cette maudite raison qu'il n'y a rien de merveilleux qu'un page soit enjoué, malin et turbulent: comme s'il fallait du merveilleux dans la comédie! On préfère l'autre page, qui est tout confit en douceur et sensibilité d'un

bout de la pièce à l'autre : celui-ci fuit tous les amusemens qui pourraient l'exciter à la dépense; il épargne tout pour sa mère; il ne vit, ne respire que pour sa mère; il ne pense qu'à sa mère. Ce n'est pas un page, mais un ange : faut-il être surpris qu'un ange ait la préférence sur un page?

La pièce a deux actes, et chaque acte est une pièce : la première est la moins intéressante; ce sont les vertus et les ridicules de l'hôte et de l'hôtesse qui en font les frais. Mais quand une fois on est sorti de l'auberge, et qu'on est transporté dans le palais du roi de Prusse, les choses prennent une toute autre face : avec quel plaisir et quelle admiration les spectateurs contemplent un roi occupé de ses devoirs, un roi qui va au-devant de la vérité, et qui veut rendre la justice! La sensibilité, l'humanité, la bienfaisance d'un roi, sont dans sa justice : il est toujours assez bon, assez généreux, assez libéral, quand il est juste envers tous. C'est sous ces traits qu'on représente le roi de Prusse; et tout autre intérêt s'éclipse devant celui-là : ce personnage est joué par Fleury avec une étonnante vérité. Mlle. Contat et Dazincourt sont très-plaisans dans les rôles de l'hôte et de l'hôtesse. Mlle. Mars est très-intéressante dans le page vertueux, et Mlle. Bourgoin fort agréable dans le page étourdi. Cette pièce est généralement bien jouée : les connaisseurs l'estiment peu comme ouvrage de l'art; mais elle plait à la multitude : on la donne quand on veut avoir du monde; et même elle est capable de protéger une bonne pièce. (24 *novembre* 1807.)

DESFORGES.

TOM JONES A LONDRES.

C'est la première comédie en cinq actes qui ait été jouée au Théâtre Italien. Elle y fut d'abord trop sévèrement traitée; on lui rendit ensuite plus de justice : elle finit par obtenir beaucoup de succès. Les acteurs français l'ont représentée au Théâtre Feydeau pendant la révolution : elle vient de reparaître sur la scène nationale, et l'accueil qu'elle y a reçu, la manière dont elle y est jouée, font espérer qu'elle y restera.

C'est un drame, dit-on; c'est un drame! eh bien! soit : qu'en peut-on conclure? que c'est un mauvais ouvrage? C'est la conclusion qui est mauvaise. Si ce drame est intéressant et vraisemblable; s'il offre des caractères, des mœurs, des situations; s'il occupe et attache agréablement les spectateurs, pourquoi son titre de drame serait-il un arrêt de mort? Si un tel drame était une comédie, que serait-il de plus?

Un reproche plus juste qu'on pourrait faire à l'auteur, c'est de n'avoir presque rien tiré de son propre fond. Le roman de Tom Jones lui a tout fourni : mais il a le mérite d'avoir heureusement exposé sur la scène les récits de l'auteur anglais : ce qui est plus difficile qu'on ne pense. Tom Jones est le premier roman célèbre qui ait produit au théâtre une bonne pièce : on n'a pu rien tirer de Dom Quichotte, de Gil Blas, de Clarisse, de Grandisson, de Paméla; car Nanine est

froide ; il faut peut-être excepter *Eugénie*, tiré d'un conte du Diable Boiteux. Cependant si M. Desforges, auteur de Tom Jones à Londres, n'a pas créé le personnage du lord Fellamar, il l'a fort embelli ; il lui a donné un caractère noble, généreux ; il en a fait un des principaux personnages de la pièce : cela vaut une création. Le rôle de Blifil est si odieux, qu'il semble que M. Desforges l'ait abandonné à sa bassesse et à son infamie, et qu'il ait dédaigné d'employer son art pour relever un si vil scélérat. Il a eu tort. Voyez quel génie Racine a déployé dans le rôle de Narcisse ! Cela est à peu près en pure perte pour le spectateur ; mais le lecteur admire avec quelle adresse ce détestable flatteur ramène au crime le cœur de Néron : il admire et frémit. Narcisse fait autant d'honneur à l'art de Racine que Burrhus. Pour faire passer un scélérat au théâtre, il faut lui donner des vues profondes, des projets hardis, de grandes combinaisons, des conceptions fortes ; quand il est démasqué, il faut que ce soit la cause des événemens et non la sienne. Blifil, dans la pièce, n'est qu'un bas coquin.

Le caractère de Tom Jones est un des plus aimables, des plus naturels et des plus intéressans qui soit jamais éclos du cerveau d'un romancier et d'un poëte. Vraiment ce n'est pas un chevalier Grandisson, qui possède toutes les qualités physiques et morales, qui réunit toutes les vertus et toutes les perfections, excepté celle d'amuser le lecteur : Tom Jones est vif, étourdi, libertin, indocile, ce qu'on appelle ordinairement un assez mauvais sujet : mais il a le cœur excellent ; il est franc, généreux, sensible, brave, galant, adroit à tous les exercices du corps ; c'est un Hercule sous les traits d'un Adonis. Ses aventures ne sont point celles d'un héros de roman ; ce sont celles d'un jeune imprudent qui

court le pays sans argent, avec sa bonne mine, et qui se jette dans des embarras cruels, sans que jamais l'honnêteté de son caractère en souffre.

Il n'y a que son intrigue avec lady Bellaston qui ait besoin d'être excusée par la jeunesse de notre héros, et l'extrémité où il se trouve réduit; mais si l'on considère l'âge et le caractère de la dame, on conviendra que Jones n'est pas si coupable d'avoir accepté les dons d'une vieille folle et méchante, et qu'il a plus donné qu'il n'a reçu. La manière dont il se débarrasse de cette bonne fortune demande grâce pour la manière dont il en a profité. Malgré ses imprudences, malgré ses fautes et ses torts réels, on ne peut s'empêcher d'aimer ce Tom Jones, si malheureux, si persécuté, et si digne d'un meilleur sort.

Werstern est un chef-d'œuvre de vérité, de naïveté, de force comique : c'est le portrait le plus plaisant et le plus fidèle de ces gentilshommes anglais, qui partagent leurs loisirs entre la chasse et la table; grossiers plutôt que francs; violens, emportés, opiniâtres; haïssant la cour et les grands, et cédant cependant à des considérations d'intérêt, à des vues de fortune. Ce caractère singulier, tracé de la main d'un grand maître, anime tout l'ouvrage.

Lady Bellaston est encore une copie fidèle des dames de Londres, qui savent couvrir la débauche du voile de la pruderie. La sœur de Werstern avec sa politique, et quelques autres femmes, sont des personnages du second et troisième ordre. Alworthy, froid par lui-même, contraste bien avec le fougueux Werstern. Sophie est la digne maîtresse de Tom Jones. Tous ces rôles sont bien joués. Damas, qui représente Fellamar, a une tenue imposante, beaucoup d'aplomb, de dignité et d'éclat. Baptiste aîné, dont je n'ai pas souvent occasion de

chanter les louanges dans les pères nobles de la tragédie, est fort bien placé dans le rôle de Werstern. Armand ne laisse rien à désirer dans celui de Tom Jones, quoique ce rôle exige beaucoup de choses ; taille, figure, tournure, fermeté, aisance, grâces de toute espèce ; Armand suffit à tout. Tom Jones n'a jamais été aussi bien représenté dans tout ce qu'il a d'aimable et d'intéressant. Melle. Bourgoin est pleine de douceur et de sensibilité dans le rôle de Sophie. Melle. Régnier a fort bien saisi l'esprit et le caractère de lady Bellaston ; ce rôle lui fait honneur : l'air, le ton, la mise, tout convient au personnage ; tout est d'accord avec ses discours et ses actions. Les autres rôles, moins imposans, sont joués comme ils doivent l'être : l'ensemble de la représentation est satisfaisant.

Tom Jones à Londres engagera peut-être nos belles qui lisent des romans, à relire l'excellent roman de Tom Jones, traduit par M. de la Place : c'est encore le meilleur traducteur, et celui qui a le mieux conservé le ton de l'original. Ces dames, à qui je suppose toujours du sentiment et du goût, quoiqu'elles soient habituées à lire des ouvrages où il n'y en a point, seront peut-être étonnées qu'on ait fait autrefois un roman aussi amusant, aussi ingénieux, tout à la fois aussi touchant et aussi gai que Tom Jones, tandis qu'on en fait aujourd'hui de si pitoyables, de si insipides et de si ennuyeux. Je souhaite qu'elles soient vivement frappées de cette différence, et qu'elles sentent tout ce qu'elles perdent en se réduisant à la lecture des nouveautés, tandis que tant d'ouvrages excellens qu'elles ne connaissent pas, manquent de lecteurs ; et, pour ne parler que des romans, il n'y a certainement aucune comparaison à faire entre les romans de Richardson, de Fielding, de Le Sage, de Marivaux, de Duclos, de l'abbé Prévost, et les effroyables sottises

dont nous avons été inondés depuis trente ans, sous le nom de romans. Il faut qu'on sache qu'il y a dans la foule des romans de l'abbé Prévost un petit chef-d'œuvre de naturel, de sentiment et de pathétique, absolument ignoré du beau monde, et qui n'est connu que d'un très-petit nombre de gens de lettres : c'est l'Histoire du chevalier Desgrieux et de Manon Lescaut, ouvrage fort court qui n'a qu'un volume qui s'imprime séparément, ou quelquefois à la suite des Mémoires d'un Homme de qualité.

Ce qu'on a vanté le plus parmi nos romans modernes n'approche pas de cet ouvrage de l'abbé Prévost; il est même unique dans la collection des œuvres de l'auteur, qui n'a fait qu'un second volume de la même force : le charme de la narration, la vérité des caractères, la chaleur, l'énergie, l'intérêt et le pathétique ne peuvent aller plus loin. L'héroïne n'est rien moins que romanesque. Son amant est héroïque sans être un héros, et cet amant a un ami qui est un véritable héros d'amitié.

Entre les deux plus beaux romans que l'Angleterre ait produits, les uns se déclarent pour Clarisse, les autres pour Tom Jones. Clarisse a pour elle un grand suffrage, c'est celui de J.-J. Rousseau, auteur de la Nouvelle Héloïse : « On n'a point encore fait, dit le » Génevois, de roman égal à Clarisse ni même appro- » chant. » Ce qui veut dire que Tom Jones n'en approche pas : c'est dire trop. L'éloge, du reste, est désintéressé ; car la Nouvelle Héloïse ne peut entrer en concurrence; c'est un mauvais roman pour le plan, la conduite et les caractères. L'auteur ne s'est attaché qu'à peindre la passion en traits de flammes, et il a eu plus de succès auprès des femmes françaises que l'auteur de Clarisse. (7 *décembre* 1813.)

LA FEMME JALOUSE.

Cette pièce est originaire d'Italie. Lelio, fameux acteur du nouveau théâtre italien, la composa d'après de vieux canevas; Joly la traduisit en français, et la fit jouer sur le même théâtre, en 1726; Desforges travailla sur l'original italien et sur la traduction française : son ouvrage fut représenté avec succès, d'abord sur ce théâtre, qui n'avait plus d'italien que le nom, ensuite sur la scène française, à laquelle il semblait appartenir plus spécialement, comme pièce de caractère. Je l'ai vu jouer depuis par la troupe de Picard : j'ignore ce qui lui procure aujourd'hui l'honneur de reparaître sur le théâtre de la nation; car *la Femme jalouse* n'est pas un caractère national.

La jalousie, qui tient à l'amour-propre, est une des passions les plus générales du cœur humain; nous donnons plus particulièrement le nom de *jalousie* à celle qui tient à l'amour : elle règne surtout dans les pays où les femmes sont esclaves constitutionnellement; dans les climats chauds, où la nature a plus de force que la morale, où la raison est subjuguée par les sens. L'empire de l'amour physique est situé au Midi; le Nord est la patrie de cette agréable illusion, qu'on appelle *galanterie* : c'est là que les femmes, belles et froides, sont devenues l'objet d'une espèce de culte inconnu aux anciens; la galanterie est la politesse de ces nations appelées autrefois *barbares*, parce qu'elles ont envahi l'empire romain : c'est le caractère particulier de leur littérature.

Par un accord assez bizarre, les Maures, les Espagnols, les Italiens ont réuni la galanterie avec la jalousie despotique, le culte superstitieux des femmes avec leur es-

clavage ; la chaleur du climat les a forcés de faire cet outrage à leurs idoles : ce n'est que dans les régions froides ou tempérées que les adorateurs des femmes ont été leurs sujets, et même leurs esclaves. Les femmes ont presque toujours été reines chez la nation qui les excluait du trône par une loi de l'état ; la France fut toujours le siége de la galanterie, le sol le plus fécond en maris débonnaires, et le plus ingrat pour les jaloux. Molière et ses successeurs n'ont pu présenter avec succès les jaloux sur la scène, qu'en les rendant ridicules. Tous les auteurs qui ont essayé de les peindre sérieusement ont échoué. Le *Jaloux* de Baron, celui de Beauchamp, celui de Bret, et même le *Jaloux honteux* de Dufresni, quoique plus approprié au caractère français, n'ont point réussi : le *Jaloux* de Campistron a été moins malheureux, parce que sa conversion est une espèce d'hommage rendu aux femmes ; je ne parle point de celui de Rochon ; il doit à Molé le faible succès qu'il a obtenu, et il quittera le théâtre avec ce grand comédien.

Dans l'Orient, la jalousie des femmes est sans cesse rallumée par la polygamie ; mais leurs fureurs ne se dirigent point contre le mari ; elles sont accoutumées à respecter ses caprices, et son infidélité est légale. Les tristes beautés renfermées dans son sérail, sans cesser d'être soumises et respectueuses à l'égard du maître, se contentent d'empoisonner leurs rivales. En Italie, c'était aussi l'usage ; mais les femmes, en se débarrassant d'une rivale, ne renonçaient pas au plaisir de tourmenter un mari : la jalousie est bien plus odieuse et plus difforme dans une femme que dans un homme, parce qu'elle offre un contraste hideux avec la pudeur et la faiblesse naturelle à son sexe ; cette passion est rare parmi les femmes françaises, à qui nos mœurs accordent tant de distractions et de ressources ; elle a quelque chose d'i-

gnoble, et ne se porte guère à des excès que dans cette classe du peuple qui brave l'opinion et les bienséances. Une femme violente, emportée et féroce, est une espèce de monstre; c'est une furie sous des traits destinés par la nature à peindre la timidité, la douceur et la grâce: la jalousie est plus théâtrale dans des amans que dans des époux, plus excusable dans une jeune femme que dans une matrone qui a une grande fille à marier. Souvent ce délire n'est qu'une explosion de l'orgueil le plus injuste: souvent une femme, dans l'âge de l'amitié, prétend avoir encore des droits à l'amour, et ne voit, dans les outrages du temps, que l'infidélité de son mari. La femme jalouse de son mari est un sujet qui n'est ni comique, ni intéressant au théâtre : une femme ainsi dégradée est un triste spectacle, surtout pour son sexe : il choque les mœurs; il est ridicule sans être plaisant, dans un pays où le lien conjugal est extrêmement relâché.

Ce n'est pas qu'il n'y ait une vérité admirable dans le portrait de la *Femme jalouse*, tracé par Desforges : mais cette vérité n'est ni agréable ni utile. Le vice principal d'un pareil sujet, c'est que la jalousie poussée jusqu'à ce degré de violence, suppose un mauvais naturel et un grand défaut d'éducation : une femme sombre et sauvage, qui, depuis seize ans, fait son plaisir du martyre d'un homme doux, honnête et sensible, ne peut être qu'une méchante femme : la jalousie prend nécessairement la teinte du caractère; elle ne devient fureur et férocité que dans une femme naturellement altière, violente et acariâtre. On ne s'intéresse point aux malheurs chimériques d'une femme de cette espèce. L'imbécille mari qui, depuis seize ans, tourmenté par cette mégère, en est encore épris, qui aime encore le tyran devant lequel il tremble, est un être fort étrange, et n'intéresse guère plus que sa

femme. On ne peut s'attacher qu'à la partie romanesque de la pièce : la jalousie de madame Dorsan est fondée lorsqu'elle découvre que son mari fait venir à Paris, à son insu, une jeune fille de dix-huit ans, très-jolie; surtout lorsqu'elle observe que cette fille ressemble beaucoup au portrait que son mari conservait précieusement dans le double fond d'une boîte d'or; mais cela ne suffit pas pour justifier les fureurs, la rage, les cris de ce tyran femelle. Dans l'*Ecole des Mères* de Lachaussée, un incident à peu près semblable est traité avec beaucoup plus d'art et de délicatesse. Je suis surpris que Melle. Contat se soit chargée d'un personnage si triste et si ingrat, toujours furieux ou lamentable, aussi désagréable dans son péché que dans sa pénitence, également outré et lorsqu'il gronde et lorsqu'il pleure. Le visage et la voix de l'actrice sont continuellement altérés par la colère ou par la douleur; son rôle la condamne à des emportemens et à des excès qui ne peuvent guère s'accorder avec la dignité et la noblesse; il est probable qu'elle ne le gardera pas, car elle n'y a été que bien faiblement applaudie.

Fleury a fait une sensation plus agréable dans le rôle du mari; son intelligence, son feu, sa sensibilité, en ont couvert les défauts; mais il me semble que son talent peut être placé plus favorablement : en général, il doit éviter les situations qui demandent une extrême vivacité; son organe peu flexible ne se prête pas toujours à l'énergie de son âme : toute la finesse, tout l'art de cet acteur consommé ne produisent bien leur effet que dans un débit plus posé où l'on peut le suivre, et en quelque sorte le détailler.

Le caractère de l'ami du mari est peut-être celui qui fait le plus d'honneur à l'auteur; il est bien tracé, bien soutenu d'un bout à l'autre; il est parfaitement vrai,

mais il n'est pas théâtral. Un célibataire philosophe, d'une humeur grave, austère, inflexible, qui compatit peu aux faiblesses humaines, qui parle souvent des droits et de l'autorité de l'homme, et qui prétend qu'un mari doit être le maître chez lui; un pareil original, quoique d'ailleurs franc, généreux, bon ami, ne saurait plaire aux femmes.

Tout le comique de la pièce est dans le rôle d'Eugénie. Ce caractère d'ingénuité n'est pas neuf, mais il est charmant, et surtout il est joué avec une grâce, un naturel exquis, par Mlle. Mars cadette, l'actrice de ce théâtre la plus parfaite dans son emploi.

Mlle. Volnay était chargée du petit rôle de Clémence; c'est son début dans la comédie, et ce début est très-heureux : elle a peint avec une grande vérité l'embarras, l'innocence et la pudeur timide d'une jeune fille élevée en province, et qui vient chercher à Paris un protecteur qu'elle ne connaît pas. C'est le seul personnage de la pièce qui présente un véritable intérêt : quoiqu'il ait peu de développemens, Mlle. Volnay a cependant fait briller, dans plusieurs endroits, cette sensibilité précieuse et cette naïveté touchante qui distinguent son talent et lui assurent la faveur publique.

Il ne faut pas oublier un valet assez naturel, assez gai, que Dazincourt rend d'une manière très-piquante : le rôle ne sert pas beaucoup à l'action; mais il sert à égayer les spectateurs, qui, dans un sujet aussi lugubre, ne trouvent pas souvent le mot pour rire.

La *Femme jalouse* suppose du mérite dans son auteur; la conduite en est bonne, le style médiocre, l'effet théâtral, triste et désagréable. (8 *ventose an* 10.)

THÉATRE FRANÇAIS.

AUTEURS CONTEMPORAINS DE GEOFFROY.

LAHARPE.

WARWICK.

Ce coup d'essai d'un auteur de vingt-quatre ans, est sage et dans les bons principes; un peu froid, parce que le génie qui anime tout, ne s'y trouve pas : on n'y rencontre que le jugement qui fait des combinaisons régulières, le goût qui sait imiter les bons modèles. Le plan est simple et raisonnable, le style correct, élégant; mais l'élan et la verve ne se font point sentir. On est souvent satisfait, jamais ravi et transporté ; et dans cette tragédie d'un jeune homme, un observateur profond aurait pu découvrir le germe, non pas d'un poëte tragique, mais d'un littérateur orthodoxe.

M. de Laharpe, avec une tête saine et une parfaite connaissance de l'art, évita les fautes grossières, et s'éleva jusqu'à une médiocrité très-honnête dans les divers genres que les circonstances l'engagèrent à traiter; mais il ne fut jamais ni poëte, ni orateur. La nature en avait fait un raisonneur, un critique, et il a rempli son destin. Ses poëmes et ses discours sont oubliés; ses dissertations restent comme utiles et instructives, toutes les fois que sa prévention pour les écrivains philosophes ne l'aveugle

pas : sa théorie est faible et commune ; mais c'est un guide sûr dans la pratique. Il ne remonte pas aux sources, il ne fait pas d'esprit sur la littérature : mais il est dans la science des lettres, ce que dans celle de la religion est un bon théologien scolastique.

A peu près étranger à la littérature ancienne, qu'il n'eut pas le loisir d'étudier à fond, il est très-versé dans la littérature moderne ; son tact est excellent, et il est ferme sur les principes : c'est dommage que son berceau se soit trouvé placé au milieu de l'école de Voltaire ; il puisa dans son éducation une foule d'erreurs et d'hérésies qui gâtent les ouvrages même composés depuis sa conversion. S'il fut le disciple bien aimé de Voltaire, il fut aussi le plus fidèle et le plus constant de ses apôtres : lors même qu'il se vit forcé de condamner ses sentimens et ses principes, il resta toujours l'admirateur outré de ses talens, et lui assigna un rang trop élevé dans la hiérarchie littéraire :

Quo semel est infecta recens servabit odorem.

« Le vase garde long-temps (pour ne pas dire toujours)
» le parfum de la liqueur qu'on y versa la première. »

Nous nous estimerions fort heureux, si nos poëtes les plus à la mode nous donnaient aujourd'hui des tragédies comme Warwick. La pièce de M. de Laharpe a, sur nos ouvrages du moment, le grand avantage du plan, de la conduite et du style : le fond n'est cependant qu'une rivalité, une querelle d'amour ; mais les rivaux sont un roi d'Angleterre, et un grand général à qui ce roi est redevable de son trône. Edouard, jeune et roi, semble devoir l'emporter en amour sur Warwick, héros à la vérité, mais héros qui s'est donné un maître, et qui, père d'Edouard par les bienfaits, pourrait encore l'être par l'âge. Pendant que Warwick négocie pour

Edouard un mariage à la cour de Louis XI, Edouard à Londres prépare ses noces avec la maîtresse de son ambassadeur, la jeune Elisabeth. L'ambassadeur de retour, apprend avec indignation que le maître auquel il vient de chercher une femme, est tout prêt à lui ravir la sienne. Il éclate en reproches, en menaces. Edouard irrité, le fait mettre en prison. Le peuple se soulève; les mutins n'entendent point raison. Marguerite, femme du roi précédent détrôné par Warwick, fomente ces troubles et s'efforce d'en profiter. Le généreux Warwick, au sortir de sa prison, voyant Edouard sur le point d'être victime de la sédition, ne veut se venger qu'en le défendant. Sa valeur parvient à dissiper les rebelles; et je ne sais comment, en sauvant Edouard, il périt lui-même sous les coups des partisans de Marguerite; dénouement peu satisfaisant.

Il n'est guère vraisemblable que Marguerite, femme de Henri de Lancastre, se montre dans le palais d'Edouard, l'ennemi et le successeur de son mari. Ce n'est point là sa place. Elisabeth n'est utile à l'action que par les exhortations qu'elle prodigue à ses deux amans : elle dit de fort bonnes choses; mais elles ne sont pas convenables dans sa bouche. Il est ridicule d'entendre une jeune fille prêcher un roi et un général barbon : tous les deux sont avilis par les sermons de leur maîtresse.

Le grand écueil du sujet était de faire d'Edouard un prince bas et méprisable par son ingratitude; de Warwick, un sujet orgueilleux, insolent, tyran de son maître, esclave de l'ambition et de l'amour. L'auteur s'est tiré très-heureusement de ce mauvais pas; il a su relever Edouard sans rabaisser Warwick : ces deux caractères sont très-nobles, et l'on a surtout vivement applaudi l'héroïque générosité qui inspire à Warwick de sacrifier l'amour et la vengeance à l'honneur et au

devoir. L'action languit surtout au quatrième acte, que Warwick passe tout entier en prison. Les auteurs devraient éviter de mettre la scène en prison : c'est un lieu où leurs héros ne peuvent que déclamer et se plaindre sans avoir la liberté d'agir.

Talma joue le rôle de Warwick avec beaucoup de simplicité, de naturel et de vérité. Damas met dans celui d'Edouard l'éclat et l'énergie qui conviennent à un jeune prince amoureux. Edouard soutient parfaitement sa dignité vis-à-vis de Warwick : ce qui était difficile pour l'acteur comme pour le poëte, et demandait un art peu commun. Melle. Raucourt a bien l'air sombre et la fierté imposante qui doivent caractériser Marguerite. Melle. Duchesnois, dans les longues prédications qu'elle n'épargne pas aux deux héros amoureux, a des momens de chaleur et de sensibilité qui sont justement applaudis. La pièce ne pouvait être mieux jouée. (5 *mai* 1809.)

PHILOCTÈTE.

Cette pièce de M. de Laharpe est restée au théâtre ; par malheur, ce n'est pas une pièce de M. de Laharpe ; c'est une pièce de Sophocle, sauf le style du traducteur, très-différent de celui de l'original. Philoctète n'est pas le seul qu'on joue encore quelquefois, Coriolan paraît aussi de temps en temps sur la scène : c'est dommage que la fin ne réponde pas au commencement. Cette tragédie n'est pas imitée du grec ; l'auteur l'a faite d'après cinq ou six petits Coriolans qui se sont culbutés au théâtre les uns sur les autres. Le sujet, très-brillant pour l'histoire, est ingrat sur la scène. Un traître à sa patrie, quelqu'ingrate que sa patrie soit envers lui, est toujours odieux. Le connétable de Bourbon, ruiné par François Ier., et sacrifié à la cupidité de la mère de ce

monarque, se jette de dépit dans le parti des ennemis. Il peut encore jouer un rôle important dans l'histoire; mais, en sa qualité de traître à son pays, il ne peut plus être intéressant sur la scène.

Coriolan se fait trop prier pour pardonner à sa patrie; il ne peut pas même redevenir Romain sans trahir les Volsques auxquels ils s'est donné; et quand les Volsques le tuent, ils punissent justement un perfide. L'aventure de Coriolan doublement traître, fournit à l'histoire une belle narration, au poëte dramatique des déclamations sans intérêt.

Il n'en est pas de même du Philoctète : le héros est boiteux, et n'en est que plus intéressant. Philoctète n'est pas un traître; c'est lui, au contraire, qui est trahi par des fourbes et par des méchans soi-disant politiques. Le compagnon et l'ami d'Hercule, le dépositaire de ses flèches, allait au siége de Troie; il s'était fait par mégarde, avec une de ces flèches empoisonnées, une plaie incurable qui le rendait insupportable à l'équipage du vaisseau où il s'était embarqué avec Ulysse. Le perfide Ulysse profite de son sommeil pour l'abandonner dans l'île de Lemnos alors inhabitée. Philoctète se réveille seul avec sa douleur et sa plaie; il passe dix ans dans ce désert, se nourrissant de sa haine, de sa vengeance, et de quelques racines. Au bout de dix ans, en rentrant dans sa grotte, il aperçoit des hommes. Quel coup de théâtre! quelle situation unique, tout à la fois merveilleuse et naturelle! Un homme seul dans une île déserte, c'est en même temps du romanesque et du vrai. Les Grecs, au bout de dix ans, ont besoin de Philoctète et de ses flèches pour se rendre maîtres de Troie; ils envoient des députés à cet homme si lâchement abandonné, et, à la tête de la députation, ils mettent Ulysse, dont le nom seul est en horreur à Phi-

loctète. Cette députation ne devait pas réussir. Philoctète aime mieux mourir dans son désert que d'aller servir les Grecs; c'est le sublime de la haine, de la vengeance et de l'opiniâtreté : ce caractère de Philoctète est d'une admirable énergie; mais il n'est pas pour nous assez théâtral, parce qu'il n'a que la force de résistance et point du tout celle d'action. L'éloquence et la poésie n'ont rien à désirer dans les discours de Philoctète; mais la scène n'y trouve pas assez d'aliment, parce que la haine de Philoctète n'agit point; sa vengeance ne s'exerce que par un refus.

Ulysse, homme d'état, politique profond, qui ne considère en tout que la chose publique, forme un beau contraste avec Philoctète aveuglément livré à ses passions. Le jeune Néoptolème, fils d'Achille, guerrier noble, franc et généreux, est opposé au roi d'Ithaque, vieux renard, pétri de ruses et d'artifices; c'est Néoptolème qui négocie. Ulysse est trop odieux à Philoctète pour oser se montrer d'abord. La répugnance de Néoptolème à se prêter aux ruses d'Ulysse, produit des beautés d'un genre neuf; il était impossible de conclure naturellement un semblable traité : Philoctète doit être inflexible, aucun moyen humain ne peut vaincre son ressentiment; il faut qu'Hercule prenne la peine de descendre lui-même de l'Olympe pour persuader son compagnon et son ami. Horace semble approuver l'usage de ces machines quand le nœud vaut la peine qu'un dieu se mêle de le dénouer. Nous autres Français, nous n'aimons pas à voir les dieux s'immiscer dans les affaires de notre théâtre; ces dénouemens nous paraissent froids: la catastrophe du jeune Valmore prouve qu'ils sont quelquefois dangereux, et qu'il n'est pas sûr pour un comédien de jouer le rôle d'un dieu.

La pièce est sans femmes et sans amour; les Grecs

mettaient rarement de l'amour dans leurs tragédies, ils le réservaient pour la comédie. Sur les sept tragédies de Sophocle qui nous restent, il y en a deux où il y a de l'amour, Antigone et les Trachiniennes : c'est comme s'il n'y en avait point. Il n'y a aucune scène entre les amans; et, dans le cours de la pièce, il n'est jamais parlé d'amour. Rousseau a dit, dans sa lettre sur les spectacles: « *Qui doute que chez nous la meilleure pièce de Sophocle ne tombât tout à plat.* » M. de Laharpe a donné un démenti à J.-J. Rousseau. Il a fait représenter sur le Théâtre Français le Philoctète de Sophocle, et ce Philoctète n'est point tombé tout à plat; il a même obtenu un succès d'estime. On a su gré à l'académicien français d'avoir enrichi notre scène d'un chef-d'œuvre grec. Philoctète est resté au théâtre; il y est accueilli assez froidement, à peu près comme les femmes embrassaient les savans pour l'amour du grec.

Le style de cette traduction, ou imitation de Sophocle, est quelquefois assez soigné, assez correct; rarement il est assez vigoureux, assez éloquent, assez pathétique; on n'y retrouve point l'énergie, la chaleur et le coloris de Sophocle : on a quelquefois disputé pour savoir s'il fallait traduire les anciens poëtes en prose et en vers. Il y a des littérateurs qui rejettent absolument la prose, et qui n'admettent que les vers; ce qu'il y a de certain, c'est que la plupart de nos traductions d'anciens poëtes, soit en vers, soit en prose, ne sont pas lisibles. Delille, malgré tout son talent poétique, est resté fort au-dessous de Virgile dans les Géorgiques, et bien plus encore dans l'Enéide; mais il est très-supérieur à tous les traducteurs en prose. Ici, j'observe qu'il y a deux traducteurs du Philoctète de Sophocle, l'un en prose, l'autre en vers : le traducteur en prose est l'illustre Fénélon, archevêque de Cambrai; le traducteur en vers est M. de Laharpe.

Or, la prose du prélat l'emporte de beaucoup sur les vers de l'académicien; elle est vive, naturelle, animée; elle rend l'esprit, le mouvement, le génie de Sophocle avec une liberté pleine de sentiment et de grâce; dans les vers de M. de Laharpe, on reconnaît un esclave de la rime, un esclave de Sophocle, qui copie gauchement son maître. Vous qui voulez avoir une idée assez juste de l'éloquence du poëte grec, lisez dans le Télémaque le récit des aventures de Philoctète fait par lui-même : c'est du Sophocle tout pur; c'est son âme avec laquelle l'âme de Fénélon paraît être de niveau; la rime ne servirait qu'à refroidir le traducteur, qu'à lui donner une allure gênée et contrainte; la prose de Fénélon est de la poésie; elle en a la chaleur, l'expression, la variété, l'harmonie: cet épisode du Télémaque a bien un autre charme que la tragédie de M. de Laharpe. (16 *septembre* 1813.)

MÉLANIE.

Les titres des tragédies et des comédies ne sont souvent pour moi que des textes, tirés à la vérités d'écritures très-profanes, mais qui peuvent fournir des commentaires de la plus pure morale. *Mélanie* me rappelle le mépris et la haine dont les sophistes, charlatans et novateurs, honoraient les couvens de l'ancien régime. Ils mettaient cependant quelque différence entre les moines et les religieuses : les moines leur semblaient trop heureux. En effet, ces tranquilles cénobites jouissaient en paix dans leur précieuse obscurité des biens les plus réels de la vie, étaient beaucoup plus heureux que des écrivains rongés de jalousie, dévorés d'ambition, forcés chaque jour d'accoucher laborieusement de quelque épigramme, ou de quelque petit conte pour payer leur écot à la table des grands; condamnés à flatter ce qu'ils mé-

prisaient, à fronder ce qu'ils estimaient; voués à toutes les tracasseries de l'intrigue, asservis aux intérêts d'une secte, et réduits à mettre leur esprit aux gages de ceux dont ils attendaient leur fortune. C'est dans cet état d'esclavage qu'ils vantaient la liberté, tandis que les moines, dans la prison apparente du cloître, étaient libres des passions et des besoins qui constituent la plus honteuse des servitudes.

Essentiellement galans, les philosophes plaignaient les religieuses; elles étaient à leurs yeux d'innocentes victimes d'un fanatisme meurtier; leur clôture était une atteinte portée aux lois de la nature, aux droits du cœur, un vol fait aux plaisirs du monde, au domaine de l'amour. La libre circulation des femmes étant à peu près établie par l'évangile de la nouvelle religion, cette portion d'un sexe aimable, mise en séquestre dans les couvens, était un attentat contre le commerce, un crime de lèse-philosophie au premier chef. Sous la monarchie, le théâtre était interdit à leurs réclamations; mais aussitôt que la révolution eut ouvert à leur zèle une libre carrière, on ne vit plus sur la scène que des couvens et des grilles; on n'entendit parler que de souterrains, de cachots, d'exécrables cruautés exercées par la superstition et le fanatisme dans l'ombre des monastères. Ces histoires, qui ressemblent à celles de la Barbe-Bleue, devinrent le tragique du jour.

M. de Laharpe, malgré la solidité de son esprit, se laissa tenter par les succès faciles que promettaient ces déclamations à la mode; il fit représenter sur le théâtre sa *Mélanie*, qui se lisait depuis long-temps dans les sociétés. Cette pièce, estimable par la pureté du style, est extrêmement médiocre du côté des caractères et de l'action théâtrale. Je ne sais pourquoi les comédiens troublent la cendre de l'auteur par la représentation

d'un ouvrage dont il a sans doute reconnu et déploré l'indécence dans les dernières années de sa vie ; il est assez insipide et assez ennuyeux pour ne pas leur faire espérer d'abondantes recettes.

Les moines et les religieuses n'existent plus ; il faut respecter leurs tombeaux. Depuis que l'intérêt qu'on avait à les détruire n'aveugle plus les esprits, on découvre la faiblesse et l'injustice des reproches que leur faisaient de prétendus penseurs. Les moines ont défriché une partie de la France ; nos plaines les plus fertiles, nos coteaux les plus rians ont été arrosés de leurs sueurs ; ils ont conservé dans les ténèbres de la barbarie le dépôt sacré des livres et des sciences. Dans la fureur des guerres féodales, leurs maisons, respectées de tous, offraient un asile inviolable aux opprimés que l'injustice et la haine avaient proscrits. Devenus riches, les moines ont cessé de travailler. On leur a fait un crime de jouir paisiblement du fruit des travaux de leurs prédécesseurs ; on criait qu'ils étaient inutiles à la société, et ceux qui criaient le plus fort étaient bien plus qu'inutiles, ils étaient nuisibles : il vaut mieux ne rien faire que d'écrire des mensonges et des sottises.

Les moines étaient inutiles ! à quoi servait alors une foule de riches, qui, par l'emploi funeste de leur fortune, alimentaient la corruption et les vices ? Je me trompe, ils servaient à donner à dîner aux philosophes. Aux yeux de l'homme d'état, les moines étaient de grands propriétaires qui administraient fort bien ; de grands consommateurs, dont le genre de consommation était utile, puisqu'il tournait au profit de la classe indigente.

Quant aux religieuses, la plupart élevaient la jeunesse, plusieurs soulageaient les malades, et celles-ci du moins ont reçu, de la part d'un gouvernement aussi

éclairé que le nôtre, un témoignage flatteur qui doit les consoler des diatribes de quelques énergumènes; les autres, sans faire de mal à personne, donnaient à la société un exemple de courage admirable dans un sexe faible. Les vertus qu'elles pratiquaient dans leur sainte retraite, faisaient honneur à la nature humaine, que tant de femmes déshonoraient dans le monde par leurs excès scandaleux. Quand la superstition ne nous apprend qu'à vaincre nos passions, qu'à supporter avec patience les privations les plus dures, quand elle nous élève au-dessus de nous-mêmes, c'est une belle chose que la superstition, et qui vaut infiniment mieux que la philosophie grossière et sensuelle qui nous rapproche des bêtes.

N'était-il pas ridicule de voir des philosophes s'amuser à mettre en vers et en dialogues des aventures de Peau-d'Ane, des fables populaires sur des religieuses renfermées dans de profonds souterrains? Il aurait autant valu présenter sur la scène des histoires d'ogres, des spectres et de mauvais génies. L'abus que M. de Laharpe attaque dans sa *Mélanie* était un peu plus réel, quoiqu'infiniment rare; cependant il était impossible de forcer réellement une fille à prononcer les vœux monastiques : elle avait toujours la ressource d'une protestation publique contre la violence; et si l'on objecte la faiblesse et la timidité d'une jeune personne incapable de résister aux suggestions, aux persécutions, et à tout le poids de l'autorité paternelle, je réponds par la catastrophe même de Mélanie : il faut plus de force et de courage pour s'ôter la vie que pour résister aux ordres d'un père. Une fille capable de se tuer, doit être capable de désobéir, lorsqu'elle a pour elle sa conscience et la loi; je dis plus, quand elle a pour elle l'enthousiasme romanesque de l'amour, qui doit l'endurcir contre tous les assauts

qu'on lui livre; ainsi, quoiqu'il y ait eu sans doute de la part des parens quelques abus d'autorité, le dénouement de *Mélanie* me paraît aussi absurde qu'atroce.

Le rôle de l'amant est extrêmement brillant, et l'acteur y déploie une énergie brûlante, qui n'est pas éloignée du délire. On pourrait comparer la querelle du père et de l'amant, à celle d'Agamemnon et d'Achille : le sujet en est à peu près le même. Agamemnon veut sacrifier sa fille à Diane; M. de Faublas veut immoler la sienne à la religion : l'amant d'Iphigénie n'est pas moins emporté que l'amant de Mélanie, mais il est moins imposant; et il me paraît, contre toute vraisemblance, que le dur et impérieux Faublas ne fasse pas chasser, dès les premiers mots, un jeune fou qui veut se mêler des affaires de sa famille. (22 *frimaire an* 12.)

CORIOLAN.

Pourquoi Coriolan est-il un personnage éminemment théâtral? Parce que c'est un homme esclave de ses passions. Les passions sont des vertus au théâtre : l'orgueil, la colère, la haine et la vengeance, sont des vices odieux en bonne morale; mais ce sont des qualités poétiques très-intéressantes : il ne faut que quelques-uns des sept péchés capitaux pour faire un héros très-brillant sur la scène. Ce Coriolan, par exemple, est un guerrier farouche, qui s'imagine que personne ne peut le regarder en face, parce qu'il a contribué à la prise du petit bourg de Corioles dont il porte le nom. Depuis un si grand fait d'armes, il prétend avoir droit de traiter les plébéiens comme des serfs; il paraît persuadé qu'il n'y a que les sénateurs et les patriciens qui soient des hommes. Plutarque observe, au sujet de ce Coriolan, que l'éducation et l'instruction n'avaient point adouci ce caractère âpre

et sauvage, que son courage dégénérait en férocité, et que c'était là son seul mérite.

Les Romains accablés de misère, plongés dans la plus effroyable servitude, s'étaient soulevés contre le despotisme et la cruauté du sénat : ils s'étaient retirés sur une montagne voisine de Rome. Le sénat, avec beaucoup de peine, était parvenu à les ramener par de vaines promesses ; mais, pendant l'insurrection, les terres abandonnées n'avaient rien produit. La disette se faisait sentir ; et, pour remédier à ce fléau, le sénat avait fait venir des blés de la Sicile : il se proposait de les vendre à bas prix au peuple. Coriolan irrité contre les séditieux, opina qu'on leur vendît le blé très-cher, afin de les mater par la famine. Son avis est rapporté dans les termes les plus durs, par l'historien le plus favorable aux patriciens (*). Le peuple, instruit que Coriolan voulait l'affamer pour le tenir dans l'esclavage, et qu'il ne cessait d'éclater en menaces et en injures contre les tribuns, prétendit se venger à son tour, et cita Coriolan à son tribunal suprême.

Le sénat n'osa pas s'opposer à l'exercice de ce droit. Coriolan, furieux, après avoir exhalé sa rage, maudit la faiblesse du sénat, l'audace des tribuns, l'ingratitude du peuple, finit par se rendre aux conseils de sa mère, et prend le parti de se soumettre à son sort. Cet acte est très-vide d'action, très-enflé d'amplifications ; c'est de la bouffissure oratoire plutôt que de l'énergie poétique; mais le style, froid à la lecture, s'échauffe par le jeu de l'acteur. La scène attache, parce qu'elle a du mouvement : Coriolan y est présenté comme un grand homme, sauveur de la patrie, poursuivi bassement par la haine et l'envie d'une faction acharnée à sa perte, et qui ne veut

(*) Denys d'Halicarnasse.

le juger que pour le condamner. C'est un mensonge historique : tout le tort est du côté de Coriolan ; mais au théâtre, ce mensonge vaut mieux que la vérité : il répand beaucoup d'intérêt sur Coriolan. On prend parti pour lui contre le peuple ; et quoique tout le peuple romain, insulté par ce jeune téméraire, soit assurément un objet plus respectable, plus intéressant aux yeux de la justice et de l'humanité, cependant l'outrage prétendu fait à Coriolan irrite tellement les spectateurs, qu'ils ne seraient pas fâchés de voir toute la classe plébéienne immolée à l'orgueil et à la vengeance du vainqueur de Corioles. Voilà comment le théâtre donne presque toujours des idées fausses, surtout dans les tragédies modernes ; voilà comment le cœur humain est toujours prêt à épouser les passions les plus condamnables, à s'enthousiasmer pour des vices brillans, et pour un héros très-méprisable au tribunal de la raison.

La poésie épique et dramatique vivent de passions ; ce sont les passions qui touchent. Achille est un monstre d'inhumanité et de barbarie ; il intéresse tout le monde ; on excuse ses crimes, parce qu'il les commet pour venger un ami ; et même on admire comme un trait sublime de clémence, l'effort qu'il fait de rendre au vieux Priam les restes défigurés de son fils, après qu'il a bien assouvi sur ce cadavre sa rage de cannibale. Enée, au contraire, est un modèle de vertus : il n'a que la passion de son devoir ; il glace tous les lecteurs ; sa sensibilité passe pour poltronnerie, sa prudence pour faiblesse : sa piété lui donne un air de caffard ; et parce qu'il ne sacrifie pas à la belle Didon les destinées de l'empire romain, c'est un personnage ennuyeux, honni de toutes les femmes. C'est ainsi que la poésie forme les mœurs, et voilà les leçons qu'on reçoit au théâtre.

Coriolan est jugé dans l'entr'acte, et au commencement

du second acte, on apprend qu'il est banni; lui-même vient faire ses adieux à sa mère : cette scène est très-belle, très-intéressante, et, à mon gré, la meilleure et la plus théâtrale de la pièce, sans en excepter même celle où Véturie fléchit et désarme Coriolan : elle est supérieurement jouée par Talma. Ce dépit, cette haine concentrée, cet orgueil profondément ulcéré, ces sentimens de la nature, de l'amitié, de la patrie, qui se présentent dans le cœur d'un guerrier violent, aux prises avec la douleur et le désespoir; tout cela forme une situation très-analogue au talent de Talma, qui excelle à peindre les passions sombres, terribles et profondes.

Coriolan sort, la rage et la vengeance dans le cœur : il menace sa patrie, et n'en est que plus intéressant. S'il sortait comme Camille, qui fut bien plus outragé que lui, et avec bien moins de justice; s'il priait les dieux, comme ce digne Romain, de ne jamais permettre que Rome ait besoin du secours de son bras, peut-être cette vertu sublime produirait-elle moins d'effet que l'emportement de Coriolan, bien plus naturel dans un pareil moment. La scène entre Coriolan et Tullus, chef des Volsques, est d'une excellente facture : Labarpe l'a prise dans Plutarque, historien qui, pour le dire en passant, a composé une Vie de Coriolan, pleine d'un intérêt vraiment dramatique, et bien supérieure à la tragédie de Labarpe.

On cesse de s'intéresser à Coriolan aussitôt qu'il s'est vengé; on ne voit plus en lui qu'un traître à sa patrie : c'est cette mauvaise position de Coriolan qui, entre autres inconvéniens, rend le sujet impraticable. On devient indifférent pour le guerrier qui sacrifie lâchement le devoir et l'honneur à sa passion. Le sort de Rome n'émeut pas davantage; tout est frappé de froid : les longues remontrances de Volumnius, qui vient haranguer

son ami, l'éloquence même de Véturie ne produit pas un effet bien théâtral. Il est honteux pour Coriolan d'être ainsi prêché ; sa situation est pénible : s'il résiste, il est odieux ; s'il cède, il paraît faible ; il perd ce caractère indomptable et inflexible qui l'a rendu si brillant dans les premiers actes. Il y a toujours quelque légèreté, et même un certain ridicule pour un héros, à se désister d'une entreprise aussitôt qu'il l'a formée : il aurait dû y songer plus mûrement.

L'étourderie de Coriolan est cruellement punie, et la peine suit de bien près la faute ; car il semble que le guerrier romain ne quitte sa mère que pour aller se faire assassiner par les Volsques. Tout est brusqué, étranglé dans cette tragédie ; les incidens se précipitent les uns sur les autres : comment concevoir que, dans vingt-quatre heures, Coriolan soit jugé, banni, passé chez les Volsques, soit nommé général, remporte une victoire, marche contre Rome, reçoit la visite de son ami, de sa mère, se laisse fléchir et soit assassiné? M. de Laharpe, littérateur austère, donnait lui-même l'exemple de violer les unités : exemple dangereux, propre à ramener la barbarie.

Le dénouement, au reste, est très-moral ; on y voit qu'un guerrier qui trahit sa patrie trouve lui-même des traîtres qui lui font expier son crime. C'est aussi une chose bien étrange que cette ville si belliqueuse et si fière, qu'un revers écrase, qui n'a plus ni généraux, ni soldats, ni courage, parce qu'elle a perdu un citoyen. Quoi ! Rome qui ne trembla pas quand elle vit Annibal à ses portes, s'avilit jusqu'à se mettre à genoux et demander grâce à l'un de ses enfans, parce qu'il est à la tête de ses ennemis ! C'était une raison pour ne plus désormais l'admettre dans son sein.

On dit que Larive brilla beaucoup autrefois dans le

rôle de Coriolan : M. de Laharpe lui attribue du moins une partie du succès de la pièce. Il faut de même rendre à Talma une grande partie des applaudissemens prodigués à cette reprise. Dans les deux premiers actes, Talma est aussi beau que dans Manlius : c'est presque le même genre; les trois derniers sont moins favorables à son talent. Mlle. Raucourt n'avait produit qu'un effet médiocre à la première représentation ; elle s'est relevée à la seconde, et a mérité les applaudissemens par un jeu plein de noblesse et d'énergie. Cette tragédie, malgré ses défauts, est à peu près la meilleure que Laharpe ait composée depuis *Warwick*; il est vrai que ce n'est pas beaucoup dire. (15 *mai* 1806.)

MERCIER.

LA BROUETTE DU VINAIGRIER.

Rien n'est plus commun que cette *Brouette du Vinaigrier* : un riche négociant est sur le point de marier sa fille, lorsqu'il est ruiné par une banqueroute. Le gendre, qui, dans ce mariage, considérait beaucoup la dot, n'est pas pressé de conclure, et se retire. A sa place se présente un commis du négociant, fils du vinaigrier : son père vient lui-même faire la demande avec son habit d'ouvrier et sa brouette ; ce qui déplait beaucoup au jeune amant et ne flatte pas davantage le négociant ruiné. Mais tous les deux changent de sentiment, lorsque le vinaigrier, ouvrant son baril, fait voir qu'il est plein d'or : cela lève toutes les difficultés. Le caractère du vinaigrier est théâtral, quoiqu'il ne soit pas dans la nature : il y a beaucoup d'hommes capables de cette constance et de cette économie opiniâtre qui produit à la longue de grands trésors, en accumulant chaque jour de petits gains ; mais ce caractère de parcimonie sévère et patiente, cette habitude de privations, suppose une âme dure, un attachement invincible à cet argent qu'on n'a pu amasser qu'avec tant de peines. L'homme qui, pendant quarante-cinq ans, n'a songé qu'à remplir d'or son baril, ne peut être si sensible, si gai, si généreux, si désintéressé, si bon père, que l'est cet honnête vinaigrier ; mais le merveilleux même du rôle contribue à le rendre intéressant : car, quoique l'objet essentiel de la comédie soit de peindre

les mœurs communes et ordinaires, la multitude n'est frappée que de ce qui est étonnant, extraordinaire; c'est la véritable cause du discrédit actuel de la bonne comédie. Quand Boileau a dit :

> Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable,

il a sous-entendu pour les esprits délicats et cultivés; car pour la multitude il faut retourner le vers :

> Rien n'est beau que le faux, le faux seul est aimable.

L'expérience journalière le prouve. Depuis que le théâtre et la littérature sont en proie à la multitude, depuis que les profanes et les barbares ont fait irruption dans le sanctuaire des arts, tout est perdu; il n'y a plus de goût, de règle, ni, pour ainsi dire, de religion littéraire et poétique; il n'y a plus de bons auteurs, plus de bons acteurs, parce qu'il n'y a plus de bons juges : la littérature est la *cour du roi Pétaud.* Nous avons entendu dire à l'auteur de la *Brouette du Vinaigrier*, que Corneille, Racine et Molière n'entendaient rien au théâtre : de bonnes âmes ont crié contre ce blasphème, mais on n'en a pas moins travaillé dans un goût tout opposé à celui de Corneille, de Racine, et surtout de Molière, comme si réellement ils n'y entendaient rien; et le peuple a sanctionné les impiétés de Mercier, en prostituant les applaudissemens et la gloire à des rapsodies qui déshonorent notre scène et nos anciens chefs-d'œuvre. (24 *juin* 1807.)

LE DÉSERTEUR.

ASSURÉMENT on doit plaindre un soldat qui a déserté dans un emportement de jeunesse, et à qui on va casser la tête : la pitié augmente si le déserteur a un père, une mère, une maîtresse; plus il a de liens qui l'attachent

à la vie, plus son sort est triste : mais avec tout cela, un déserteur qu'on fusille est un mauvais sujet de pièce de théâtre, ce qui n'empêche pas que nous n'ayons deux pièces sur ce sujet.

Le *Déserteur* de Sedaine vaut vieux ; s'il n'a pas le sens commun, on n'y trouve du moins ni déclamation ni philosophie : le caractère de Montauciel est vraiment comique ; celui du cousin, quoiqu'absolument dans la farce, a le mérite de la naïveté, et fait beaucoup rire. La pièce est conduite avec art, et le dénouement heureux dissipe les vapeurs noires que donnent toutes ces idées de mort. Mercier, impitoyable, ne fait aucun quartier au spectateur : il n'y a pas le mot pour rire dans son funeste drame : il ne vous épargne aucune espèce d'angoisses ; il faut avaler le calice jusqu'à la lie : on n'en est pas quitte pour la peur : son déserteur est fusillé tout de bon ; et on lui dit les prières des agonisans.

Le grand défaut de Mercier, c'est la longueur insupportable de ses amplifications, c'est l'ennui d'un dialogue boursouflé, noyé dans un déluge de grands mots ; car le sujet n'est rien : un jeune soldat, après avoir déserté, s'est réfugié dans une petite ville d'Allemagne, frontière de France : il est depuis sept ans commis chez la veuve d'un négociant, dont il est près d'épouser la fille : le jour même fixé pour son mariage, les Français arrivent dans la ville ; il est reconnu et fusillé : voilà tout. Il n'y a pas là beaucoup d'étoffe pour cinq actes.

Il a fallu coudre à ce sujet si simple, des aventures et des vertus romanesques : deux officiers viennent loger dans la maison même qu'habite le déserteur ; l'un d'eux, nommé le chevalier de *Saint-Franc*, est son père, qui, de simple soldat, est parvenu au grade de major dans le même régiment où son fils avait servi : ce major se trouve dans la même situation que l'ancien Brutus : l'autre offi-

cier s'appelle *Valcour*; c'est un jeune étourdi qui commence par insulter, de la manière la plus grossière et la plus ridicule, la maîtresse de la maison et sa fille, et son gendre futur. Je doute que jamais officier français ait poussé si loin la fatuité, l'insolence et la brutalité.

Cependant ce même officier devient tout à coup un héros de générosité et d'humanité. A peine a-t-il appris le malheur du jeune déserteur, qu'il sollicite sa grâce avec la plus vive ardeur, et ne pouvant l'obtenir, il lui procure les moyens de s'évader. Le déserteur, non moins héroïque, refuse de sauver sa vie aux dépens de l'honneur de son père, et va tranquillement à la mort. On peut juger combien les entretiens de ce jeune soldat avec sa maîtresse et avec son père, sont affligeans et pénibles. Les interlocuteurs n'ont rien à se dire : ce sont des scènes sans but, sans motif, qui serrent le cœur de la manière la plus désagréable : la situation par elle-même est si déchirante, que toutes les paroles sont trop faibles pour l'exprimer. C'est ignorer absolument l'art du théâtre, que de prolonger de pareilles conversations et de remplir d'un vain galimatias, des momens affreux où il semble qu'un silence morne soit la seule éloquence.

A cet abus du pathétique se joignent des absurdités, des invraisemblances choquantes, des incidens misérables. Il est inconcevable qu'une femme sensée donne sa fille à un aventurier sans fortune, dont elle ne connaît point la famille, et qui doit lui paraître suspect, puisqu'il a sans doute eu des raisons très-graves pour s'expatrier : il n'est guère plus raisonnable que cette femme, sur la bonne mine du major qu'elle voit pour la première fois, prenne assez de confiance en lui, pour lui révéler le secret d'où dépend la vie de son gendre futur; enfin, il est mesquin, trivial et hors du sens commun, de fonder une intrigue sur la curiosité d'un homme qui, congédié d'une

maison, y rentre sans qu'on l'aperçoive, et écoute à la porte du salon l'entretien de la mère avec son gendre : tout cela est mal imaginé, mal conduit.

Les drames de Mercier sont le plus bel hommage rendu au talent de Corneille, de Racine et de Molière : la teinte philosophique qu'il a répandue sur ses déclamations collégiales, est la seule chose comique qu'on y trouve : il y a de grandes dissertations sur l'état militaire, sur la discipline, sur la peine infligée aux déserteurs : il n'est pas toujours convenable de philosopher sur ces matières, qui touchent de si près à l'ordre et à la sûreté du corps social : Voltaire, par des plaisanteries très-indiscrètes et très-dangereuses sur la composition des armées, a donné le premier, à tous les petits écrivains, l'exemple de l'inconséquence et de l'étourderie : il n'est jamais bon ni à propos de faire entendre aux soldats qu'ils ne savent pas pourquoi ils se battent.

Est-ce à un major d'un âge mûr et d'une expérience consommée, à un officier de fortune qui, plus qu'un autre encore, doit être attaché à la discipline, qu'il appartient de débiter des tirades d'une humanité déplacée, et de s'apitoyer sur les déserteurs? *non erat his locus.* « Ah! s'il faut un exemple, qu'il est affreux de le donner! Quelle loi terrible! On tourne contre leurs têtes les mêmes armes, qui souvent leur ont valu des victoires. J'ai adhéré, il est vrai, à la résolution que nous avons prise de ne plus nous intéresser pour aucun; mais, cher Valcour, vous ne sauriez imaginer le frémissement que me cause ce sanglant appareil. Au seul nom de déserteur, mes sens sont émus, bouleversés. Songez donc que c'est moi qui suis forcé de donner à chaque fois le signal de mort. Aucun de vous ne les approche de si près.... Leurs derniers regards fixent les miens, et leur sang rejaillit jusque sur moi..... Ils sont coupables, puisqu'ils ont

bravé les ordonnances du prince; mais croyez qu'il en est, plus dignes de pitié que de mort : nous parlons à notre aise, nous les condamnons de même. Il faudrait que vous eussiez été tous simples soldats comme moi pour mieux les juger. »

La réponse de Valcour est aussi inconvenante et beaucoup plus ridicule encore : l'enthousiasme guerrier y va jusqu'à la folie. « Je conçois que c'est quelque chose de singulier que tous ces enrôlemens forcés. Etre officier! ah! de grand cœur. C'est l'honneur, le courage, c'est l'amour du monarque, c'est la liberté même qui nous conduit à la victoire; et que nous sert d'être à côté d'une foule d'hommes soldats involontaires, qu'il faut traîner sous le fouet de la discipline? Pourquoi accorder à de pareils gens l'honneur d'être tués dans les batailles? Que ne les renvoie-t-on plutôt labourer le champ de leurs pères? A nous seuls devrait appartenir la gloire et le danger des combats. Le nom de déserteur serait certainement un nom ignoré... Il me vient une idée. Trente officiers valent bien, je crois, un bataillon : ne pourrions-nous, unis en bravoure, représenter une armée entière, former un seul corps audacieux, intrépide, impénétrable? Aussi prompt que terrible, il volerait avec la victoire; elle serait assurée. Pas un ne reculerait d'un pouce sur le terrain, et le champ de bataille pourrait être couvert de morts, mais ne serait jamais désert. »

Ce drame eut beaucoup de succès à la comédie italienne, en 1782 : je n'en suis pas surpris, on était alors bien près de la révolution. (9 *vendémiaire an* 12.)

LA MAISON DE MOLIÈRE.

N'est-il pas étrange qu'un étranger, qu'un italien ait rendu le premier cet hommage dramatique à notre

Molière? La pièce originale est de Goldoni; Mercier l'a imitée sans pouvoir l'embellir; il en a même gâté le dialogue par la déclamation et l'emphase. Il est fâcheux que Molière, dans son cabinet, parle comme Mercier dans ses préfaces et dans ses drames : Molière n'était pas un enthousiaste.

Tout a l'humeur gasconne en un auteur gascon.

L'auteur de la *Brouette du Vinaigrier* s'était chargé d'une tâche au-dessus de ses forces, lorsqu'il avait entrepris de faire parler Molière : il a cru faire merveille en lui prêtant son langage d'illuminé; il a travesti le poëte de la raison en énergumène et en fanatique.

L'auteur du *Tartufe* voulait plaire et même plaire au peuple, parce qu'il avait beaucoup de monde à nourrir. Il voyait bien les ridicules, il était excellent observateur; mais il n'a jamais eu la prétention de réformer les mœurs, de corriger les vices : il en a favorisé plusieurs, et n'en a corrigé aucun, pas même l'hypocrisie. Depuis le *Tartufe*, au contraire, le nombre des tartufes s'augmenta prodigieusement : la vieillesse et la piété de Louis XIV multiplièrent les hypocrites religieux à la cour et à la ville; mais la jeunesse et l'immoralité du duc d'Orléans en exterminèrent la race. Le régent et son ministre, le cardinal Dubois, avaient de bien meilleurs secrets que Molière pour détruire les tartufes : où il n'y a point de religion, il n'y a jamais de faux dévots.

Molière aurait composé tous les mois une comédie contre eux, qu'il n'en aurait pas converti un seul, sous Louis XIV : la masse de la nation était alors vraiment religieuse; les gens pieux n'allaient point à la comédie, ou si quelquefois ils y allaient par faiblesse, ils n'avaient garde de régler leur opinion sur les bouffonneries de la

scène. Le *Tartufe* a donc été absolument inutile, quant à l'effet moral; l'irréligion a pu seule déraciner l'hypocrisie religieuse pour mettre à la place l'hypocrisie philosophique, l'hypocrisie de probité, de mœurs, de sensibilité. Hélas! toutes les vertus sont des hypocrisies; nous ne voyons autour de nous que des visages plâtrés et des gens en domino; la société n'est qu'un bal masqué : c'est le dernier degré de la civilisation. Heureusement, l'excès même du désordre en fournit le remède; et quand tout le monde trompe, personne n'est trompé.

Il ne fallait donc pas faire ouvrir une si large bouche à Molière, pour lui faire prêcher l'utilité morale du théâtre et la haute importance du *Tartufe*. Du côté de l'art et de l'exécution, la pièce est assurément un chef-d'œuvre; quant au but et à l'effet, c'est une vengeance que Molière se permit contre les dévots qui décriaient la comédie. Il combattit pour ses tréteaux qui étaient ses autels et ses foyers; il ridiculisa l'esprit de mortification et de pénitence, la modestie, la pudeur, l'humilité et le mépris des vanités du monde, en couvrant un misérable du masque de ces vertus; il fit un mélange comique du langage de la dévotion et de celui de la débauche; et, contre toute vraisemblance, composa des déclarations d'amour dans le style des oraisons. La Bruyère a très-bien observé qu'un tartufe en bonne fortune n'est pas assez sot pour employer des termes qui ne peuvent servir qu'à le rendre ridicule et le faire échouer dans ses projets. Tout cela était ingénieux, plaisant, très-propre à divertir les habitués du théâtre; mais tout cela était plus nuisible qu'avantageux aux mœurs, et ne pouvait tourner qu'au détriment de la véritable piété qu'il est trop facile de confondre avec la fausse. Dans le cours de ses galanteries et de ses victoires, un jeune conquérant, enivré de gloire et de plaisirs,

protégea le poëte qui embellissait ses fêtes, contre les barbons et les jansénistes qui prétendaient qu'il ne fallait pas rire de tout. L'amant de la Vallière ne vit dans le *Tartufe* que d'innocentes plaisanteries : le mari de madame de Maintenon eût été plus scrupuleux.

Aujourd'hui on donne souvent le *Tartufe*, pour prévenir le retour du fanatisme religieux : c'est la précaution inutile. Ce qui doit rassurer les philosophes, c'est que le métier de faux dévot ne vaut plus rien. Si la dévotion conduisait encore aux honneurs et à la fortune, comme dans les dernières années de Louis XIV, chacun s'empresserait d'en avoir l'apparence. On aurait beau donner tous les jours le *Tartufe*, les faux dévots laisseraient les comédiens faire leur métier, cela ne les empêcherait pas de faire le leur.

On suppose dans la pièce que Molière se procure le chapeau et le manteau de Pirlon pour jouer le Tartufe; cependant le roi, quand il permit la représentation, exigea que le faux dévot, qui s'appelait alors *Panulphe*, aurait l'habit d'un homme du monde, et défendit tout ce qui pourrait avoir le moindre rapport au costume ecclésiastique, et même à celui des gens d'une piété austère : nous avons vu, depuis, le Tartufe habillé presque en abbé. L'idée de faire dérober par sa servante le chapeau et le manteau de Pirlon, ne fait point d'honneur à Molière. Je ne sais pas pourquoi il s'applaudit tant de ce trait de génie, en se frottant les mains comme un écolier qui vient d'imaginer une espièglerie contre son pédagogue : c'est donner à Molière une animosité puérile indigne de lui. Sans doute le chapeau et le manteau de Pirlon n'avaient rien de particulier, et ressemblaient à tous ceux que les dévots avaient coutume de porter. La manière dont la servante s'empare du chapeau et du manteau, est une farce peu décente. Tout le

rôle de Pirlon n'est qu'une bien faible copie de celui du Tartufe, et l'entrée de ce personnage dans la maison et dans la société de Molière, est le comble de l'invraisemblance.

Comment supposer qu'un animal grossier et dégoûtant tel que ce Pirlon, un cagot enveloppé en été dans un lourd manteau de bure, la tête couverte *d'un large feutre, sous lequel il tourne son œil louche et faux*, soit admis chez Molière, fasse la cour à des comédiennes, telles que la Bejart et sa fille, obtienne leur confiance; que ces femmes élégantes et plus que mondaines appellent ce cafard *mon cher monsieur Pirlon*, écoutent et suivent ses conseils? C'est une supposition tout à fait insoutenable: les comédiennes, dans aucun temps, n'ont été liées avec des bigots de cette espèce; elles s'en sont toujours moquées. Voilà pourquoi toutes les scènes de Pirlon ne sont que des bouffonneries et des caricatures. La jalousie de la Bejart, et l'intrigue de Molière avec sa fille Isabelle, sont d'un meilleur comique. La scène des marquis est bonne: la vanité, l'injustice et la frivolité de Chapelle sont peintes avec vérité; mais on ne retrouve point la légèreté et l'enjouement de cet aimable libertin: c'est un censeur triste et de mauvaise humeur, lors même qu'il prêche la gaieté à Molière. (17 *nivose an* 12.)

DUCIS.

HAMLET.

Shakespeare a-t-il connu Sophocle? A-t-il songé à l'Electre du poëte grec quand il a composé son Hamlet? Je crois que toute la littérature de ce patriarche de la tragédie anglaise consistait dans la bibliothèque bleue de son temps, et dans la traduction des Vies de Plutarque. Hamlet est une composition entièrement barbare, où l'on ne découvre aucune trace des idées et de la manière de Sophocle, quoique le sujet soit au fond le même que celui d'Electre.

Ce qui est bien remarquable, c'est que le Danois Hamlet a bien plus d'humanité et de naturel que le Grec Oreste. Hamlet, plein d'horreur pour le crime de sa mère, ne veut cependant pas l'assassiner, quoi qu'en dise l'ombre de son père; il veut que Gertrude se convertisse et qu'elle vive. Sa théologie sur cet article est consolante, et très-orthodoxe; elle enseigne qu'il n'y a point de crime que la bonté de Dieu ne pardonne au repentir. Mais cette doctrine d'un bon fils n'est que pour sa mère : point de pardon pour Claudius, qui cependant est moins coupable que Gertrude. Hamlet prétend même que cet associé de sa mère soit damné sans miséricorde; et il est à son égard plus impitoyable qu'un janséniste : Oreste, au contraire, ne traite pas Clytemnestre avec moins de rigueur qu'Egisthe; il obéit aveuglément aux ordres d'Apollon : il tue sa mère sans aucun remords,

sans aucun retour vers la nature; et sa sœur Electre est encore plus insensible et plus féroce que lui. Dirons-nous que le sentiment de la nature et de l'humanité se faisait mieux entendre dans un pays barbare, au sein des forêts du Nord, que sous le climat fortuné de la Grèce savante et polie? Le même poëte qui a peint dans Œdipe à Colonne le sublime de la piété filiale, dans Antigone l'héroïsme de l'amour fraternel, n'aurait-il pas pu donner de la sensibilité à son Oreste, si elle eût pu s'accorder avec le sujet? Mais il avait à peindre des fanatiques; et le fanatique ne connaît ni la pitié, ni l'amitié, ni la nature; il égorge son père, sa mère, son fils même sans balancer, dès que la superstition commande. C'est cette affreuse fermeté du fanatique que Sophocle a voulu représenter comme vraiment tragique, et non pas les angoisses de l'homme faible, se débattant contre la volonté des dieux.

Nous autres descendans des barbares de la Germanie, nous avons le cœur plus tendre que les Grecs: ils sont des barbares pour nous, quoique, par respect humain, nous les reconnaissions pour nos modèles. Crébillon et Voltaire n'ont pas osé suivre Sophocle; ils ont affaibli, énervé, défiguré son Electre pour plaire à un peuple diamétralement opposé aux mœurs, au goût, aux idées du peuple grec. Nous souffrons qu'une mère tue ses enfans, qu'une femme tue son mari, qu'un amant poignarde sa maîtresse, qu'un jaloux présente à sa femme le cœur de son rival, qu'un frère égorge son neveu pour en faire boire le sang à son frère! Mais notre délicatesse ne peut supporter qu'Oreste, obéissant à la fatalité, tue sa mère pour venger son père. Cependant comme c'est là le fait, nous ne pouvons pas l'éluder; il faut, ou ne pas faire de tragédies sur ce sujet, ou que Clytemnestre périsse par la main d'Oreste. Que faisons-

nous alors? Pour l'honneur de la nature et de notre prétendue sensibilité, nous imaginons je ne sais quelles subtilités misérables, au moyen desquelles Oreste tue sa mère sans le savoir, sans le vouloir, par hasard, par mégarde ; et peut dire, après avoir escamoté le parricide : Dieu soit loué, je l'ai fait sans péché!

Nos poëtes laissent Sophocle pour suivre Shakespeare : au lieu d'un Oreste, ils nous donnent un Hamlet ; et Voltaire lui-même, qui, après avoir fait dans Sémiramis une tragédie anglaise, parut ensuite se convertir, et afficha dans son Oreste la prétention d'une pièce grecque, ne nous a donné véritablement qu'une pièce shakespéarienne. Le résultat de toutes ces observations est que Sophocle est le seul qui ait traité ce sujet terrible en grand poëte dramatique ; que sa tragédie d'Electre est un des chefs-d'œuvre les plus admirables du théâtre grec, tandis que l'Hamlet, tant anglais que français, l'Electre de Crébillon, la Sémiramis de Crébillon et de Voltaire, l'Oreste de Voltaire, ne sont, sous le rapport de l'art, que des pièces plus ou moins barbares, malgré tous leurs ménagemens en faveur de la nature. (13 *mars* 1809.)

— On ne sera peut-être pas fâché de connaître l'*Hamlet* anglais, pour avoir une idée de ce que peut valoir l'habit français que Ducis s'est donné la peine de lui faire. Chez Shakespeare, la reine Gertrude, de concert avec Claudius son beau-frère, a fait mourir son mari Hamlet, roi de Danemarck, en lui versant du poison dans l'oreille, pendant son sommeil, et, peu de temps après ce bel exploit, elle s'est remariée avec son complice : le crime est secret ; Claudius et son horrible épouse règnent tranquilles ; Hamlet est plongé dans une douleur sombre ; mais il ne soupçonne rien ; il est seulement très-scandalisé que sa mère ait été si pressée de consoler son veu-

vage, et voici de ses réflexions sur une pareille indécence : « Quoi ! ma mère que mon père aimait tant ; ma mère, » pour qui mon père sentait toujours renaître son » appétit en mangeant ; ma mère en épouse un autre au » bout d'un mois ; un autre qui n'approche pas plus de » lui, qu'un satyre n'approche du soleil : à peine le mois » écoulé, un petit mois ; que dis-je ? avant qu'elle eût » usé les souliers avec lesquels elle suivit le corps de » mon pauvre père. Ah ! fragilité est le nom de la femme. » Le ton et le style ne sont pas nobles ; mais le fond est naturel et intéressant : les métaphores agréables dans une langue sont souvent ridicules dans une autre ; ce qui nous paraît ignoble aujourd'hui, pouvait ne pas l'être pour les Anglais du temps d'Elisabeth. Pope admire ce morceau, et Pope était meilleur juge que nous, de ce qui est écrit dans sa langue.

L'ombre du roi défunt se fait voir d'abord à quelques gardes du palais : elle révèle ensuite à son fils le crime de sa mère : l'effet de cette vision est de rendre le jeune prince tout à fait fou : l'ombre d'Hamlet est terrible ; elle est nécessaire à l'action : celle de Ninus est inutile et fait rire. Du temps de Shakespeare on croyait aux revenans ; le peuple y croit encore en Angleterre ; et beaucoup de gens comme il faut sont peuple : cette superstition est d'autant plus étonnante, que la philosophie et l'incrédulité sont marchandises anglaises.

Pour divertir le prince en démence, on lui donne la comédie : ce fou d'Hamlet disserte sur l'art de la déclamation, et juge la pièce comme un journaliste moderne : après le spectacle, il fait un retour sur lui-même : « Quoi ! un comédien vient de pleurer pour Hécube ! » eh ! qu'est-ce que lui est Hécube ? que ferait-il donc si » son oncle et sa mère avaient empoisonné son père ?... » et moi, quel âne je suis ! n'est-il pas vraiment brave

» à moi, moi le fils d'un roi empoisonné, moi, à qui
» le ciel et l'enfer demandent vengeance, de me borner
» à exhaler ma douleur en paroles comme une p....; que
» je m'en tienne à des malédictions, comme une vraie
» salope, comme une gueuse, un torchon de cuisine? »

Pour vérifier la révélation du fantôme, Hamlet ordonne aux comédiens de jouer devant le roi et la reine une pantomime dans laquelle un homme fait couler du poison dans l'oreille d'un autre qui est endormi : le roi et la reine trouvent la scène très-impertinente; ils soupçonnent que c'est une pièce que leur joue le prince Hamlet, et qu'il n'est pas si fou qu'il veut bien le paraître : Claudius prend la résolution de l'envoyer en Angleterre avec une lettre, où il prie le roi, son ami, de faire pendre Hamlet à son arrivée. Mais avant son départ, le jeune prince a un entretien avec sa mère, où il mêle des folies ridicules à des reproches sanglans et terribles : c'est ce qui a fourni à Ducis l'idée de la seule belle scène qu'il y ait dans sa pièce : Shakespeare, inépuisable en extravagances, suppose que, pendant la conversation, le grand chambellan Polonius, caché derrière une tapisserie, crie au secours, et que le prince, affectant de le prendre pour un gros rat, tire son épée et le tue : Ophélie, fille de Polonius, et maîtresse d'Hamlet, va se noyer de désespoir après la mort de son père : Hamlet part pour l'Angleterre; mais ayant lu en chemin la lettre du roi Claudius, qui est pour lui un arrêt de mort, il revient sur ses pas, et trouve, en arrivant, des ouvriers qui creusent une fosse pour enterrer Ophélie : il s'amuse à regarder les têtes de morts dont le cimetière est plein : on apporte le corps d'Ophélie : l'enterrement se fait avec les cérémonies usitées : Laërte, jeune homme, frère de la défunte, se jette dans la fosse de sa sœur; Hamlet,

son amant, s'y jette aussi; l'un et l'autre s'y battent à coups de poings, et le roi les sépare.

Il s'agit cependant de faire périr Hamlet, et Claudius, expert en empoisonnemens, choisit ce moyen conforme à son talent; il engage le frère d'Ophélie à proposer au prince un assaut d'escrime; Hamlet accepte : mais, par le conseil de Claudius, Laërte se sert d'un fleuret sans bouton, dont la pointe est empoisonnée : le roi a soin aussi de faire placer sur la table une bouteille de vin empoisonné, afin que si le prince échappe au perfide fleuret, il puisse s'empoisonner en se rafraîchissant : le combat s'échauffe, Laërte blesse Hamlet avec son fleuret; le prince, furieux de la trahison, arrache le fleuret à Laërte, l'en frappe lui-même, et blesse aussi le roi : la reine survient tout effrayée, et voulant se remettre les sens avec un coup de vin, elle s'empoisonne : voilà quatre morts étendus sur la scène; c'est assurément un dénouement fort tragique.

Ducis a dû se trouver embarrassé dans cet amas de folies: voyons quel parti le poëte français en a tiré : d'abord, ce n'est point par l'oreille que la reine empoisonne le roi, c'est avec un verre de tisane ou d'apozème, expédient beaucoup plus digne d'un siècle poli : mais ce qui est d'une perfection sublime, c'est que cette méchante reine a des remords presqu'au moment même du crime : elle ne veut plus épouser son amant Claudius, et passe tout le temps de la pièce à gémir et à trembler : cela est plus décent, plus honnête, plus moral, mais beaucoup moins naturel, beaucoup moins vrai : Ducis a copié la *Sémiramis* de Voltaire, et ce n'est pas un fort bon modèle. Cependant, à l'exemple de son maître, il n'a pas osé risquer un revenant sur la scène française : Hamlet seul voit le spectre, le public ne voit rien, et par conséquent

est très-disposé à regarder Hamlet comme un visionnaire : quant au personnage d'Hamlet, il n'est pas aussi fou dans la pièce française; mais en récompense il est bien moins amusant, bien moins varié; sa physionomie a moins de caractère : Ducis a voulu mettre un peu de raison et de bienséance dans une tragédie faite pour des Français; mais son imagination ne lui fournissait rien pour remplacer les farces de Shakespeare; il est resté vide, monotone, sans action, gonflé de verbiage et de galimatias.

Un fou du moins fait rire, et peut nous amuser....
J'aime mieux Shakespeare et sa burlesque audace,
Que ces vers où Ducis se morfond et nous glace.

L'Hamlet anglais est toujours en mouvement; l'Hamlet français déclame, moralise, menace, n'a aucun plan, aucun dessein; à la fin de la pièce, il tue Claudius par hasard, et contre toute vraisemblance : il y a dans la pièce anglaise un moment où le prince rencontre Claudius dans un coin; il est bien tenté de le tuer; mais Claudius est en prière; il irait droit en paradis; et Hamlet ne veut pas lui rendre un si grand service : « Que je » serais sot; je l'enverrais au ciel; au lieu qu'il a en» voyé mon père en purgatoire! Allons, mon épée, » attends, pour passer au travers de son corps, qu'il soit » ivre, qu'il joue, ou qu'il jure, ou qu'il soit couché » avec une incestueuse;.... alors tombe sur lui; qu'il » donne du talon au ciel, que son âme soit damnée, et » noire comme l'enfer où il descendra. » C'est encore un des morceaux que Pope, par des guillemets, a recommandés à notre admiration, et Pope était le Boileau de l'Angleterre, grand poëte et grand critique : il y a dans les anciens tragiques des morceaux qui nous paraissent aussi étranges que celui-là; c'est un avis pour nous d'être

circonspects à blâmer ce qui choque notre goût et nos mœurs : ces idées d'Hamlet nous semblent, il est vrai, burlesques et bouffonnes; mais je ne sais si le galimatias ennuyeux et froid vaut beaucoup mieux que le bouffon et le burlesque : ce qu'il y a de très-certain, c'est que l'Hamlet de Shakespeare occupe toujours, et attache quelquefois, tandis que celui de Ducis fait bâiller à la représentation, et qu'on n'en peut pas soutenir la lecture. (21 *germinal an* 11.)

ŒDIPE CHEZ ADMÈTE.

On rencontre des beautés dans la tragédie de M. Ducis; deux ou trois situations sont d'un intérêt assez vif; il y a quelques belles tirades, quelques beaux vers; tout cela coûte un peu cher, il est vrai, et se mêle à beaucoup de langueur et d'ennui. Il y a deux pièces pour une, deux actions dans la pièce, et la pièce est sans action. OEdipe n'est jamais allé chez Admète : Admète et son époux Alceste n'ont jamais rien eu de commun dans l'ancienne mythologie avec OEdipe et sa famille.

M. Ducis avait déjà donné deux tragédies anglaises, Hamlet et Roméo et Juliette, lorsqu'il s'avisa de vouloir faire une tragédie française de deux tragédies grecques, l'Alceste et l'OEdipe à Colonne : de ces deux tragédies, il n'y en a qu'une dont il ait tiré un assez bon parti, c'est l'OEdipe à Colonne. L'Alceste n'est qu'un remplissage; et tout l'avantage qu'il en ait retiré, c'est le rôle froid d'Admète qui attend, pendant toute la pièce, que quelqu'un veuille bien mourir pour lui; et le rôle inutile d'Alceste, qui se dévoue à la mort pour son mari, mais qui a soin de l'en avertir, afin qu'on s'oppose à ce beau projet : semblable à ces faux braves

qui ne tirent l'épée que devant témoins, afin qu'on les sépare.

Polynice va chez Admète demander du secours contre son frère Etéocle; refusé par Admète, il devrait sortir de sa cour, où il ne peut plus faire qu'une triste figure; il reste cependant, parce que le poëte a besoin de lui : il ne pourrait pas faire sa tragédie si le fier Polynice ne savait pas supporter l'affront d'un refus. Dans cet entretien d'Admète avec Polynice, Admète fait part très-indiscrètement de ses chagrins domestiques à un étranger qu'il renvoie mécontent; et Polynice, encore plus imprudent, fait confidence de ses crimes au roi dont il sollicite le secours : ces deux fautes de jugement sont nécessaires au poëte qui ne saurait autrement comment se retirer de son exposition, et cette exposition elle-même n'apprend rien. La pièce ne commence qu'au second acte; c'est alors que l'oracle demande la vie d'Admète; Alceste n'en sait rien, et croit son mari sauvé; ignorance très-peu vraisemblable, mais qui produit une scène intéressante entre le mari et la femme : l'une, dans l'ivresse de la joie, s'abandonne à des transports de tendresse; l'autre, accablé de l'amour de sa femme, lui fait ses adieux qu'elle prend pour des remercîmens. On annonce dans le second acte l'arrivée d'OEdipe; Alceste veut qu'on le renvoie, et Admète ne se presse pas de l'aller recevoir. Il ne se passe rien entre les deux actes; OEdipe paraît au troisième, sans avoir vu le roi. Il fallait que le poëte amenât la scène où OEdipe est reconnu par les habitans qui veulent l'arracher du temple des Euménides. Il n'y a point de beauté dans la pièce qui ne coûte à l'auteur plusieurs fautes graves; il a bâti sur de mauvais fondemens.

OEdipe, en arrivant, écrase Admète et Alceste. Ce pauvre mari ne manque pas de gens qui veulent mourir

pour lui, sans parler de sa femme. Œdipe et Polynice se dévouent; mais rien n'est plus froid que ses dévouemens; et ce roi qui est là en attendant la vie ou la mort, est le plus pitoyable personnage qui jamais ait paru sur la scène; on lui a donné, pour l'amuser, des récits à faire et des sentences à débiter : tout l'intérêt se concentre sur Œdipe et sur Polynice. Ce n'est pas qu'on se soucie beaucoup des remords d'un scélérat tel que Polynice; mais les reproches de son vieux père, et le le pardon qui les suit, sont touchans pour nous, qui sommes toujours très-faibles au théâtre, et dupes d'une fausse sensibilité. Les Grecs, plus fidèles observateurs des caractères, étaient persuadés qu'il y a des crimes qu'un père ne doit pas pardonner. Chez Sophocle, Œdipe reste inflexible : cette opiniâtreté lui convient mieux; le scélérat Polynice n'éprouve point, dans la tragédie grecque, de violens remords; il n'obtient point de pardon, et se retire. Ses adieux à ses sœurs sont un morceau plus vrai, plus naturel, plus touchant, que tout le pathos de la pièce française.

J'ai remarqué un trait tout à fait comique dans la conversation d'Œdipe avec Admète : Œdipe veut se retirer dans la crainte d'apporter à son hôte le malheur qui le suit. Admète, qui s'attend à mourir, prie Œdipe de rester pour être le consolateur de sa femme et le précepteur de ses enfans : hélas! un vieillard aveugle n'est guère propre à consoler une veuve; et pour être précepteur d'enfans, il faut savoir autre chose que deviner des énigmes : c'est cependant là que se borne toute la science d'Œdipe.

Le pardon accordé par Œdipe à Polynice est d'autant moins convenable, qu'il semble que la clémence du père soit en contradiction avec la justice des dieux; ils rejettent cette victime impure qui s'offre à la mort pour

Admète. Polynice, comme un autre Caïn, est enragé de voir que le ciel repousse son offrande : cette offrande, il est vrai, est fort étrange, et le fils dénaturé qui a chassé son père, a mauvaise grâce de vouloir mourir pour un étranger. La conversion de Polynice était trop prompte pour être solide : ce fils d'Œdipe ressemble à ces libertins de l'ancien régime qui, après avoir fait bien des sottises, allaient s'ensevelir à la Trappe, mais n'y restaient pas long-temps.

Il y a dans le cinquième acte une faute que les écoliers même savent éviter aujourd'hui : le théâtre reste vide entre la troisième et la quatrième scène. La pièce se termine par la mort d'Œdipe qui s'est dévoué pour Alceste, et dont les dieux ont accepté le dévouement. L'intérieur du temple s'ouvre; on entend les cris d'Alceste mourante : sans doute qu'elle meurt de peur. Mais d'où lui vient cette peur de mourir, puisqu'elle sait qu'elle a dans Œdipe un bon remplaçant? Ce vieillard tient l'autel embrassé, et offre aux dieux le sacrifice de sa vie, lorsqu'un coup de tonnerre le renverse au pied de l'autel. M. Ducis a fort embelli plusieurs pièces anglaises; il a gâté au contraire les deux pièces grecques auxquelles il a touché, en souillant par le galimatias, le phébus tragique et le charlatanisme théâtral, qui flattent le goût français, la vérité, le naturel et la simplicité qui composent le style grec. Les tragédies des Grecs nous paraîtraient aussi admirables que leurs statues, si nous étions d'aussi bons juges du moral que du physique, et si nous savions apprécier les caractères aussi bien que les formes. Telle qu'elle est, la tragédie d'Œdipe chez Admète eut du succès dans la nouveauté; elle fut jouée pour la première fois le vendredi 4 décembre 1778, et remise au théâtre le 30 novembre 1780. Cette reprise ne fut pas si bien accueillie; on fut

alors plus choqué des longueurs, des invraisemblances et des vices du plan, que touché des situations pathétiques qui se trouvent dans le troisième et le cinquième acte. (18 *avril* 1812.)

LE ROI LÉAR.

JAMAIS le charlatanisme théâtral n'entassa plus de moyens pour produire moins d'effet. Le tonnerre, les éclairs, la grêle, des forêts, des cavernes, une conjuration, une bataille où le vainqueur se trouve être le vaincu, une jeune fille qui vit dans un souterrain avec un vieillard, sous la protection d'un jeune homme, un roi qui, après avoir été imbécille toute sa vie, finit par devenir complétement fou, et occupe de son radotage la moitié de la pièce : joignez à cela le phébus et le galimatias d'un style qui fait pâlir celui de Brebœuf, des apostrophes au ciel, à la foudre, aux vents, aux rochers, à toute la nature, des apostrophes aux larmes, aux plantes médicinales, etc., vous aurez une idée du *Roi Léar*, dont on vient de donner une reprise.

Il était cependant si nouveau et si étrange de voir un fou sur la scène tragique, que cette production extravagante eut quarante représentations en 1783, dans un temps où la satiété du beau et du bon faisait rechercher l'extraordinaire et le bizarre : on crut voir dans la folie le sublime de la sensibilité ; et la sensibilité était alors tellement à la mode dans toutes les sociétés, qu'elle dégénérait en niaiseries. Le jeu naturel et vrai de Brizard, son extérieur imposant et vénérable couvrirent un peu les défauts de l'ouvrage. Quoique Monvel ait mis dans ce rôle tout ce qui dépend de l'intelligence et du talent, il est si éloigné des avantages physiques de Brizard, il y

a dans son organe quelque chose de si pénible et de si rauque toutes les fois qu'il veut donner au sentiment une expression forte, qu'il fatigue encore plus qu'il ne touche.

Depuis la première représentation du *Roi Léar*, on a mis tant de fous et de folles sur le théâtre, que nous sommes déjà familiarisés avec cette invention sublime; nous en sommes même presque venus à ce point d'insensibilité, que sur la scène nous apprécierons bientôt un fou ce qu'il vaut. Le *Roi Léar* a dû perdre beaucoup de son prix, depuis que la folie est une branche de l'art dramatique presque usée; il faudra désormais que nos auteurs aillent déterrer dans le *fumier* de Shakespeare quelque extravagance d'une autre espèce.

Voltaire est le premier qui ait ouvert la mine du théâtre anglais; il l'a exploitée avec autant de goût que de réserve; et quand on compare Orosmane à Othello, on sent qu'imiter ainsi c'est créer. Cependant ses chefs-d'œuvre même ont corrompu la scène en l'embellissant; il a donné à ses successeurs le dangereux exemple d'acheter des situations brillantes aux dépens de la raison, et de convertir les tragédies en romans. Sous le spécieux prétexte de donner plus de force à notre scène, il a essayé le premier de dénaturer le caractère national, en l'accoutumant aux atrocités anglaises. Avec infiniment moins de génie et de tact que Voltaire, Ducis, après avoir marché un instant sur les traces de Sophocle, se trouvant sans doute trop à l'étroit sur le théâtre grec, se jeta, tête baissée, dans les extravagances et les monstruosités de Shakespeare; il entreprit de régaler la nation française des farces lugubres et dégoûtantes de ce poëte barbare, qui n'eut jamais d'autre guide qu'une imagination déréglée et sauvage; mais il faut le dire à l'honneur des Français, aucune de ces copies d'un ori-

ginal extravagant ne tient un rang sur notre théâtre : et si quelquefois on est parvenu à séduire un instant le public par ces nouveautés étrangères, il a bientôt rougi de se voir ramener à l'enfance de l'art; la réflexion a fait justice de ces monstres de l'antique barbarie, dont on osait souiller une scène perfectionnée par tant de chefs-d'œuvre, et faite pour servir de modèle à toutes les nations de l'univers.

Un roi faible et imprudent qui s'est dépouillé de ses états en faveur de ses filles, et qui n'éprouve de leur part que la plus horrible ingratitude, peut exciter quelque pitié, mais ne peut être un personnage tragique. Le plus tendre des pères, un homme qui n'a jamais à la bouche que les noms de père et d'enfans, qui a sans cesse *besoin d'être père*, et qui cependant, sur une calomnie aussi absurde qu'atroce, fait traîner, sans examen, hors de son palais une fille charmante, sans vouloir l'entendre, et l'envoie seule courir les champs et chercher les aventures, est un être chimérique : c'est non-seulement le plus barbare des pères, mais le plus imbécille et le plus fou des hommes. On enferme, en pareil cas, une fille jeune et jolie, et on ne l'abandonne pas sur les grands chemins.

Qu'est-ce qu'un duc d'Albanie, l'un des gendres du roi Léar, qu'on suppose plein de respect et d'amour pour son beau-père, et qui n'est pas assez maître chez lui pour assurer à ce généreux bienfaiteur un rang distingué dans sa cour, et le mettre à l'abri des insultes? Comment supposer qu'un vieillard tel que le roi Léar, s'échappe à pied du palais de sa fille, qui sans doute le fait garder, traverse une partie de l'Angleterre, et vienne comme un mendiant aux portes du palais du duc de Cornouailles, son autre gendre, sans se faire d'abord présenter à lui? Lorsqu'il a reçu de ce duc et de sa

femme Régane un accueil en apparence assez honnête, n'est-il pas étrange que le comte de Kent vienne, en présence de toute la cour, dire hautement au roi Léar qu'il est trahi? Et si le duc de Cornouailles, qu'on s'efforce de nous peindre comme le plus barbare des tyrans, n'était pas réellement le plus sot des Cassandres, ne punirait-il pas cette insulte grossière du comte de Kent? Ne s'assurerait-il pas de la personne de Léar, surtout lorsqu'il sait qu'il se forme une conspiration pour rétablir ce vieillard sur le trône, lorsque lui-même est venu tout exprès dans son château-fort de Cornouailles pour tenir tête aux rebelles?

Il est vrai qu'il ordonne à ses soldats de charger de fers le comte de Kent; mais ce tyran de parade n'en est que plus ridicule, de donner un ordre qui ne s'exécute pas. Le comte de Kent et le roi Léar n'en partent pas moins à leur aise. Ne peut-on pas aussi reprocher au comte de Kent, un des plus grands seigneurs de l'Angleterre, de ne pas avoir l'honnêteté de procurer une voiture à ce bon roi Léar, et de ne pas l'emmener directement dans son château et dans ses terres, plutôt que de le promener à pied dans une épaisse forêt, par un temps épouvantable? Mais que de beautés on perdrait, si le duc de Cornouailles avait une étincelle de sens commun, et si le comte de Kent en agissait plus noblement à l'égard de son roi! On ne verrait pas le bonhomme, avec sa grande barbe blanche, se réjouissant au bruit du tonnerre, à la lueur des éclairs, remerciant les tempêtes, et par une providence particulière du poëte, n'étant point mouillé pendant qu'il pleut à verse; on n'aurait pas l'agrément de le contempler dormant sur un lit de roseaux, et de l'entendre ensuite délirer tout à son aise sur le même lit avec sa fille Helmonde.

Depuis qu'on conspire au théâtre, et que les mutins

n'entendent point raison, il n'a jamais existé de conjuration aussi ridicule que celle qui est formée par les fils du comte de Kent pour remettre sur le trône un vieux fou qui a oublié jusqu'à son nom. On ne parle qu'en passant de cette conjuration, seulement pour délasser des grandes scènes pathétiques. Le duc de Cornouailles, souverain de la moitié de l'Angleterre, ne peut pas avec son armée débusquer d'une forêt une poignée d'aventuriers : ses soldats qui parcourent la forêt avec ordre de ne pas laisser *un détour, un réduit, un rocher*, sans y pénétrer, ne peuvent pas rencontrer un seul des conjurés ; ils ne trouvent que le roi Léar, qui vient se présenter de lui-même, sa fille Helmonde avec le comte de Kent, et c'est pour eux un assez beau coup de filet.

Il est clair que le duc de Cornouailles, ayant ces trois personnes en son pouvoir, est parfaitement au-dessus de ses affaires, et qu'il n'a qu'un mot à dire pour exterminer jusqu'au dernier rebelle ; mais les choses ne vont pas ainsi dans les tragédies : il faut absolument un cinquième acte, et même qui fasse du fracas. Pour cela, le duc et la duchesse quittent leur forteresse et viennent faire un tour de promenade dans la forêt avec leurs prisonniers de guerre : pour s'amuser dans cette forêt, ils interrogent Helmonde, et lui demandent ce qu'ils savent mieux qu'elle, afin de lui donner occasion de faire briller son courage et de dire de grands mots. Après cela, le duc va livrer bataille aux mutins, et laisse encore là les prisonniers ; car il est à remarquer que dans cette pièce on n'incarcère personne. Bientôt il revient vainqueur, ramène le général ennemi chargé de fers. Suivant l'usage, il se laisse braver et insulter par ce prisonnier pendant une demi-heure : enfin, quand il s'avise de vouloir prendre un parti vigoureux, ses soldats, honteux sans doute d'obéir à un roi si sot, passent du côté du prison-

nier, qui, un peu moins indulgent que le duc de Cornouailles, le fait entraîner sur-le-champ, de peur que les soldats ne se ravisent et ne l'abandonnent à son tour. Ces coups fourrés et ces tours de passe-passe, qui sont le comble de l'extravagance, ont été fort applaudis ; mais aux yeux de tout spectateur sensé, un dénouement de cette espèce ne s'élève pas au-dessus de l'art d'un joueur de gobelets.

Nous n'ignorons point que ce jugement paraîtra sévère, et si quelque chose avait pu nous engager à l'adoucir, ce sont les égards dus aux talens distingués de M. Ducis. Mais dans un temps où le mépris et l'oubli des vrais principes livrent le théâtre à tous les genres de folie, la critique doit s'élever au-dessus de toutes les considérations. Nous rendrons une entière justice au mérite de l'auteur du *Roi Léar* ; nous nous souvenons avec plaisir des succès mérités qu'il obtint, lorsqu'il suivit les traces des maîtres de l'art : il était digne de ne les point abandonner, pour s'égarer sur les pas de Shakespeare. On n'a déjà parmi nous que trop d'enthousiasme pour ce poëte ! Ses absurdités n'ont été que trop encensées ! Il est nécessaire de faire rougir ses adorateurs du culte superstitieux qu'ils lui rendent, et de montrer sans détour qu'un tel guide n'est propre qu'à égarer les plus heureux talens. Les critiques auxquelles il a exposé M. Ducis, ne sont pas le moindre reproche que nous ayons à faire à ce génie bizarre, que l'esprit de secte a voulu mettre au-dessus des vrais modèles. (5e. *jour complémentaire an* 8.)

MACBETH.

J'ai toujours été surpris que M. Ducis, très-dévot à M. de Voltaire, n'ait pas eu plus de respect pour l'au-

torité de son patron. Comment a-t-il pu être tenté d'employer ses talens à rajeunir les vieilles farces tragiques de Shakespeare, poëte pour lequel Voltaire avait témoigné, en pleine académie, la plus mortelle aversion? Les traducteurs de Shakespeare avaient eu la maladresse de prodiguer au poëte anglais des louanges à peu près aussi extravagantes et aussi ridicules que celles dont on accablait le patriarche de la moderne philosophie : ils avaient appelé Shakespeare *le dieu créateur de l'art sublime du théâtre, qui reçut de ses mains l'existence et la perfection.* C'était élever autel contre autel. Voltaire fut indigné qu'on osât prêcher dans la littérature française un autre dieu que lui. Il lança ses foudres vengeurs sur le nouveau Baal britannique et sur les prêtres de cette idole étrangère; l'excommunication, contre le tragique anglais, fut publiée en pleine académie dans l'assemblée solennelle de la fête de Saint-Louis. Voltaire avait orné la sentence des plus dégoûtantes ordures qu'il avait pu rassembler dans les pièces de Shakespeare : il se trouva même quelques sottises tellement grossières et cyniques, qu'il ne fut pas possible d'en régaler la bonne compagnie de l'académie française.

Il y a effectivement quelques perles dans ce fumier de Shakespeare; mais M. Ducis n'a pas toujours été assez heureux pour les recueillir et les mettre en œuvre : l'irrégularité même et le désordre sauvage du poëte anglais amènent des beautés qui ne peuvent trouver place dans un cadre plus régulier. Ce qui est piquant, original et neuf dans Shakespeare, devient froid, trivial et insipide dans les copies de M. Ducis : l'habit français ne sied point à ce géant monstrueux; un tel costume ne fait que gêner la liberté de son allure, sans donner plus de grâce et d'élégance à sa taille : les grands traits de Shakespeare tiennent à ses écarts et à sa bizarrerie.

Le *Macbeth* de M. Ducis ne réussit point dans la nouveauté.

Il semble que Shakespeare ait composé *Macbeth* pour faire sentir combien il est dangereux d'avoir une méchante femme. Un homme faible tel que Macbeth, subjugué par une femme, un mari entraîné malgré lui aux plus grands crimes par l'ascendant de son épouse, est un pitoyable héros tragique : cependant de tels caractères sont dans la nature; mais cette nature n'est pas celle qu'il faut choisir pour le théâtre. Il est bon sans doute d'inculquer aux hommes que les remords sont la première punition des crimes ; mais un scélérat poltron, visionnaire, superstitieux, un scélérat qui a peur des revenans, qui croit voir partout des spectres et des fantômes, et à qui sa femme donne des leçons de courage, est absolument indigne de la scène ; il n'est que méprisable et dégoûtant.

Le caractère de Frédégonde est plus théâtral, parce qu'il est bien plus mâle, plus énergique; mais la conduite de cette mégère n'offre que des atrocités froides et combinées qui révoltent. La scène où cette princesse somnambule arrive sur le théâtre en dormant, avec un flambeau dans une main, un poignard dans l'autre; l'affreux quiproquo qui lui fait tuer son propre fils au lieu du fils de Duncan, ne sont que des bizarreries singulières et originales, qui étonnent plus qu'elles ne plaisent, et qui sont contraires aux vrais principes de l'art.

M. Ducis n'a pu mettre qu'en récits toute la sorcellerie que Shakespeare a étalée avec la plus grande pompe. On dit que ces sorcières produisent le plus grand effet sur le théâtre de Londres : il est du moins certain que leurs prédictions agissent puissamment sur le cerveau faible de Macbeth, et le disposent aux crimes

nécessaires pour les vérifier. Les magiciens, les devins, les astrologues exerçaient autrefois le plus grand empire sur les esprits, et l'on ne doit pas être surpris que du temps des empereurs romains, ce fût un crime pour un hommé élevé en dignité, de consulter les magiciens sur ses destinées futures : une réponse conforme à son ambition pouvait lui troubler la tête, l'entraîner à des mesures propres à faciliter l'accomplissement de l'oracle. (10 *frimaire an* 13.)

— Cette espèce de tragique, très-bon autrefois pour effrayer la canaille de Londres, ne convient point au peuple de Paris.

Qu'est-ce qu'un général à qui son roi vient demander à coucher, et qui l'assassine lâchement pendant qu'il dort, par complaisance pour sa femme, et parce qu'une sorcière lui a prédit qu'il serait roi? Cette manière d'usurper un trône, n'est-elle pas aussi vile et aussi basse qu'elle est atroce? Est-il au théâtre un scélérat plus froid, plus sot et plus plat que ce Macbeth, qui après avoir ravi la couronne par un assassinat, y renonce, quelques heures après, par faiblesse et par peur? Ce misérable devient criminel en écoutant des sorcières; il se convertit en voyant des fantômes.

Qu'est-ce qu'une Frédégonde qui tue en dormant son propre fils, croyant tuer le fils du dernier roi? Ce n'est qu'une ignoble et dégoûtante mégère, en comparaison de Cléopâtre, encore plus coupable qu'elle, mais bien plus grande, plus noble, plus digne de figurer sur la scène tragique. Ces méchantes femmes de Shakespeare, ces odieuses furies ne sont que des caritures plus faites pour le sabbat que pour le théâtre. Sont-ce là des objets à présenter aux yeux d'une nation polie, sur le premier théâtré du monde? M. Ducis fut bien mal inspiré lorsqu'après avoir heureusement imité Sophocle, il s'avisa

de prendre pour modèle un *Gilles* tel que Shakespeare, un *Vilain singe*. (Ce sont les noms que donne Voltaire au prince de la tragédie anglaise; je n'oserais pas en parler avec cette irrévérence.)

C'est une chose assez plaisante que l'humeur et la bile de Voltaire contre ce tragique barbare qu'il avait d'abord trop exalté : dans les dernières années de sa vie, il voyait l'abus de cette anglomanie qu'il avait le premier introduite dans la littérature. Ses plus grands effets dramatiques, ses situations les plus déchirantes perdaient toute leur énergie auprès de ces monstres britanniques qu'on étalait sur la scène française : il gémissait sur le succès de ces horribles absurdités, et il en voulait surtout au traducteur de Shakespeare, quoiqu'il fût alors secrétaire de la librairie, et par conséquent une espèce de personnage.

« Auriez-vous lu, dit-il à M. le comte d'Argental, » deux volumes de ce misérable, dans lesquels il veut » nous faire regarder Shakespeare comme le seul modèle » de la véritable tragédie ?.... Il sacrifie tous les Fran- » çais sans exception à son idole, comme on sacrifiait » autrefois des cochons à Cérès. Il ne daigne pas même » nommer Corneille et Racine : ces deux grands hommes » sont seulement enveloppés dans la proscription géné- » rale, sans que leurs noms soient prononcés. Il y a » deux tomes imprimés de ce Shakespeare, qu'on pren- » drait pour des pièces de la Foire faites il y a deux » cents ans. Ce barbouilleur a trouvé le secret de faire » engager le roi, la reine et toute la famille royale à » souscrire à son ouvrage. »

C'était bien cet honneur qui tenait au cœur de Voltaire encore plus que l'intérêt de Corneille, de Racine et du goût. Les philosophes croyaient avoir un droit exclusif aux faveurs et aux suffrages de la cour : c'était un

grand malheur que la famille royale entendît dire qu'il y avait un autre modèle, un autre dieu de la scène tragique que Voltaire; le grand homme en frémissait de rage. Quoiqu'il eût alors quatre-vingt-deux ans, il retrouvait toute la vigueur de la jeunesse pour maudire cet impertinent traducteur. « Avez-vous lu son abominable grimoire?.... Avez-vous une haine assez vigoureuse » contre cet impudent imbécille?... Il n'y a point en » France assez de camouflets, assez de bonnets d'âne, » assez de piloris pour un pareil faquin; le sang pétille » dans mes vieilles veines. »

Après une aussi chaude invective, le vieillard octogénaire fait un retour sur lui-même; prêt à rendre compte de ses actions, il s'accuse, dans l'amertume de son cœur, d'avoir donné lieu à ce scandale de la littérature, qui excite son indignation : « Ce qu'il y a d'af» freux, c'est que le monstre a un parti en France, et » pour comble de calamité et d'horreur, c'est moi qui » autrefois parlai le premier de ce Shakespeare; c'est » moi qui le premier montrai aux Français quelques » perles que j'avais trouvées dans son énorme fumier. Je » ne m'attendais pas que je servirais un jour à fouler » aux pieds les couronnes de Racine et de Corneille, » pour en orner le front d'un histrion barbare. Tâchez, » je vous prie, d'être aussi en colère que moi, sans » quoi je me sens capable de faire un mauvais coup. »

On sait que Voltaire a passé sa vie à déclamer contre la religion, et à faire des actes de religion pour couvrir ses déclamations. Cette confession qu'il fait à quatre-vingt-deux ans, porte le caractère de la colère plus que de la contrition. Je ne sais si le père Adam lui-même, sur une disposition semblable, aurait cru pouvoir lui donner l'absolution. Ce qui paraît affreux à Voltaire, c'est que le monstre ait un parti en France : en effet,

le chef du parti qui voulait régénérer le monde, devait regarder comme un monstre quiconque avait l'art de se faire un parti. Ce n'est pas seulement par d'indiscrets éloges de Shakespeare, que Voltaire a *servi à fouler aux pieds les couronnes de Racine et de Corneille*, c'est surtout par le zèle fanatique qu'il a inspiré à ses partisans. Les plus fervens adorateurs de Voltaire sont connus par des blasphèmes extravagans contre Racine. (1er. *nivose an* 13.)

OTHELLO.

Othello est une conception du génie sauvage de Shakespeare; elle est si terrible, que Ducis lui-même a jugé à propos de l'adoucir. Il eût mieux valu abandonner ce sujet, surtout après que Voltaire avait si heureusement exposé sur notre scène ce qu'il y a d'intéressant et de vraiment tragique. Sans doute que l'auteur de *Zaïre* lui aura paru trop faible et trop timide, et il aura jugé qu'en 1792 la nation était mûre pour de plus violentes secousses. Il y a beaucoup d'invraisemblances dans *Zaïre*; mais c'est un chef-d'œuvre de sagesse et de régularité en comparaison d'*Othello*. Zaïre, dès qu'elle a reconnu son père, fait à la nature et à la religion le sacrifice de son amour; ses combats entre le devoir et sa passion offrent l'intérêt le plus touchant et le plus noble; mais Hedelmone est une fille abandonnée, qui préfère sans pudeur, et à la face de tout le sénat de Venise, son amant à son père; qui laisse l'auteur de ses jours en proie à la douleur et au désespoir pour suivre un lâche ravisseur, et ne rougit pas de quitter la maison paternelle pour aller demeurer publiquement chez un homme qui n'est pas son époux. Et quel homme encore? un nègre hideux. Ce goût honteux et bizarre n'a point d'ex-

cuse, et la conduite d'Hedelmone est aussi ridicule qu'elle est indécente et immorale. Ce qui n'est pas moins révoltant, c'est d'entendre le grave doge de Venise, le président d'un sénat, fait pour maintenir les mœurs, plaider la cause du vice, favoriser les extravagances amoureuses et la rébellion des filles contre leurs pères.

Si les yeux d'Hedelmone ont pu vous enflammer,

dit ce magistrat en termes d'opéra,

Je conçois que son cœur dut aussi vous aimer.

On a bien de la peine à concevoir comment Hedelmone a pu aimer un pareil magot.

Du plus doux des penchans l'invincible puissance,
A souvent méconnu le rang et la naissance.

Quelle morale! ainsi, dès qu'une fille est amoureuse, elle peut suivre aveuglément ses penchans les plus insensés; comment l'amour la rend-il *à la nature,* quand il lui fait violer ses droits les plus sacrés?

L'amour fier de ses droits, comme la liberté,
Rend l'homme à la nature, à son égalité.

Quel renversement de tout l'ordre social! Si la fille de M. Ducis devenait amoureuse d'un prolétaire sans aveu, il respecterait sans doute *les droits de l'amour*, et regarderait sa fille comme *rendue à la nature et à son égalité.*

Laissons là ces vains noms dont notre orgueil se pique;
Il n'est qu'un seul honneur, servir la république.

Quel galimatias aussi vide de sens que funeste à la société! La première gloire est sans doute de servir la république; mais il ne faut pas souiller cette gloire par

des crimes; une victoire fait beaucoup d'honneur à un général, mais il est un autre honneur qui ne doit pas lui être moins cher; et séduire une fille, la ravir à son père, c'est une action qui flétrit les plus beaux lauriers.

Quelque hardi que soit M. Ducis, il n'a pas osé donner à Othello un visage tout à fait noir, suivant l'usage du théâtre de Londres. Je n'aurais pas soupçonné d'une pareille faiblesse un poëte si amoureux des grands effets. Un nègre sur la scène eût été bien plus beau qu'un mulâtre, par la raison qu'il eût été plus noir; et assurément il n'eût pas été si désagréable : ce teint jaune et cuivré, auquel il a donné la préférence, empêche également que les passions ne se peignent sur la physionomie; et la couleur noire aurait eu l'avantage de faire encore mieux ressortir le blanc des yeux du More; elle les eût rendus plus affreux, quoiqu'ils ne le soient pas mal.

Il pourrait paraître étrange qu'Hedelmone, dans la maison même d'Othello, reçoive sans façon deux visites d'un jeune inconnu très-aimable, et qui est bien un autre galant que le More; mais une fille qui abandonne publiquement son père pour aller loger chez son amant, doit être fort apprivoisée avec les hommes, et non pas dans le cas de faire beaucoup de façons. Ce qui est vraiment comique dans un sujet aussi lugubre, c'est qu'avec tout cela Hedelmone veut, à toute force, nous persuader qu'elle aime son père à la folie. Elle ne parle que de son père; elle est vivement alarmée du danger auquel il s'expose par ses murmures contre le sénat, tandis que c'est elle-même qui en est la cause, tandis qu'elle peut lui sauver la vie en revenant auprès de lui; cette hypocrisie théâtrale est absurde et choquante; et son père, quand il vient chez le More faire encore un dernier effort sur cette fille coupable et dénaturée, lui fait

bien sentir cette inconséquence en deux vers à la vérité fort mauvais, mais du moins pleins de raison; car, fatigué de cet étalage d'une fausse sensibilité, il lui répond sèchement :

> Que te fait mon malheur après l'avoir causé?
> Que t'importe mon âge après m'avoir laissé?

Cette scène est extrêmement odieuse, parce qu'on y voit une fille parricide exposer la vie de son père pour conserver son amant; elle est absurde, parce que le père, au lieu d'user de tout son pouvoir pour emmener sa fille, se borne à lui faire signer un billet par lequel elle renonce à Othello; par une autre folie, il lui rend ce billet un instant après; et Hedelmone, non moins extravagante, le remet à son tour entre les mains de Lorédan. Cet écrit, qui va de main en main, forme une espèce de tracasserie et d'imbroglio aussi peu vraisemblable qu'indigne de la scène tragique. Pour comble d'absurdité, Hedelmone, qui vient de signer qu'elle renonce à Othello, sort l'instant d'après pour se marier avec lui; mais le mariage ne réussit pas; on essaie d'enlever Hedelmone à l'autel, à la barbe du redoutable More; on ne sait trop comment; car l'auteur a laissé un voile épais sur cet incident bizarre; et depuis, il n'est plus question de la cérémonie nuptiale.

L'intérêt ne commence que vers le milieu du quatrième acte, lorsque le fatal billet, qui a tant circulé, vient enfin entre les mains d'Othello : c'est alors que le More imite les fureurs d'Orosmane; mais c'est toujours une parodie : il y a dans le ton et dans les manières de ces deux jaloux, la même différence qui se trouve entre un soudan de Jérusalem et un nègre aventurier, au service de la république de Venise.

Le cinquième acte de *Zaïre* avait jusqu'ici paru fort

tragique; il est à l'eau-rose en comparaison de celui d'*Othello*. L'auteur convient lui-même qu'à la première représentation, jamais impression ne fut plus terrible; mais qu'aux applaudissemens se mêlèrent des improbations, des murmures, et enfin même une espèce de soulèvement. Il se demande ensuite à lui-même pourquoi on est revenu voir ce dénouement qu'on avait tant de peine à lui passer, et il se fait une réponse illusoire. Je vais lui répondre et le désabuser. On est revenu voir ce dénouement par la raison qui fait que le peuple, après avoir frémi à la Grève à la vue du supplice d'un criminel, y retourne cependant le lendemain s'il y a encore une exécution : l'âme est avide de commotions violentes, comme le palais de saveurs fortes; mais il ne faut pas donner à l'âme ces commotions, parce qu'elles produisent sur le moral le même effet que l'abus des liqueurs spiritueuses sur le physique. Il n'y a aucun mérite à émouvoir une assemblée par un spectacle atroce et barbare; de pareils drames ne sont propres qu'à émousser le sentiment et à calciner les cœurs. (19 *brumaire an* 9.)

ABUFAR.

Abufar naquit la même année où la Convention fit éclore sa seconde constitution, vulgairement appelée la constitution de l'an 3. Cette tragédie est dans la classe des productions anarchiques dont le succès est le fruit du désordre, et qui outragent à la fois l'art dramatique et la scène française. D'abord élève de Sophocle, Ducis fut bientôt entraîné par une imagination déréglée dans l'école de Shakespeare: long-temps il souilla notre scène des folies et des atrocités britanniques; mais lorsque la révolution vint encore exalter ses esprits, il pensa que, même en littérature, il ne lui convenait pas

d'avoir un maître : sa muse républicaine n'enfanta plus que des drames originaux, tout à fait indépendans de la raison et du goût. Tel était ce *Phœdor*, qui n'est tombé que parce qu'il a paru trop tard; tel est cet *Abufar*, qui tomberait aujourd'hui, s'il paraissait pour la première fois. On voit, dans ces deux pièces, un auteur vagabond qui va d'un pôle à l'autre chercher des beautés tragiques, qui prend ses acteurs dans des solitudes inhabitées, et qui ne fait qu'un saut des sables brûlans de l'Arabie aux déserts glacés de la Sibérie.

Le théâtre de Melpomène n'est point fait pour des mœurs sauvages et grossières : mettre les tentes des pasteurs à la place des palais des rois, c'est substituer l'idylle à la tragédie. On ne parle, dans *Abufar*, que de chameaux, de chevaux, de troupeaux; tout est plein de paysages, de descriptions champêtres. Ducis croit n'imiter personne, parce qu'il n'imite aucun des poëtes tragiques anciens et modernes; mais, sans le savoir, il imite et défigure Gessner : il s'imagine être neuf, parce qu'il est étrange, parce qu'il confond les genres, et mêle indiscrètement à l'action dramatique les récits de l'épopée.

Jamais auteur n'a poussé si loin la manie sentencieuse, le jargon sentimental, l'emphase phisolophique; tous ses hémistiches sont chargés des noms de *mœurs*, de *vertus*, d'*humanité*; c'est une homélie continuelle : mais il est triste qu'un si fervent apôtre mette la vertu en paroles et le vice en action, et que les héros d'une pièce si sainte ne respirent que l'inceste. Il était alors très-mal adroit d'aller chercher le crime dans les cabanes; il eût été plus patriotique de nous le montrer sur le trône. Le poëte qui souvent invective contre le luxe et la magnificence du roi de Perse, aurait dû choisir la cour de ce despote pour y allumer le flambeau d'un amour criminel : ce n'est

pas sous des tentes, dans la simplicité des mœurs rustiques que les passinos honteuses fermentent ; c'est dans le palais de David qu'Ammon brûla pour sa sœur Thamar.

N'est-il pas étrange qu'on nous présente d'un côté des Arabes incestueux, tandis qu'on les exalte de l'autre comme les plus honnêtes gens du monde? J'ose assurer que lès Arabes n'ont mérité, de la part de Ducis, *ni cet excès d'honneur, ni cette indignité*. Chez eux, les femmes et les filles sont vertueuses, grâce à leur ignorance, à leur solitude, au défaut d'occasions; mais les hommes sont des brigands : hospitaliers sous leur tente, par tradition et par habitude ; voleurs sur les grands chemins, par instinct et par caractère. On dit pour les excuser, qu'ils se prétendent les rois du désert, et croient avoir droit de mettre à contribution les voyageurs qui passent sur leurs terres; mais une fausse prétention ne justifie pas la violation des droits les plus sacrés. Des scélérats, habitans d'une forêt, n'auraient donc qu'à prétendre qu'ils sont les maîtres de cette forêt, et du grand chemin qui la borde, pour se croire en sûreté de conscience. J'en suis fâché pour M. Ducis, qui passe pour un poëte fort honnête, à qui même on attribue, malgré sa philosophie, des sentimens très-religieux; mais sa pièce sémble avoir pour objet de faire aimer des bandits, d'intéresser en faveur de l'inceste. Lorsque j'entends Abufar faire si dévotement sa prière au soleil, débiter de si belles maximes d'humanité, moi qui sais un peu d'histoire et de géographie, je ne puis m'empêcher de dire tous bas : « Ce saint homme, en dépit de ses beaux sermons, a » dévalisé bien des marchands, détroussé bien des caravanes; il affecte un grand mépris pour l'or; il parle » avec le désintéressement d'un capucin; demain il mettra le pistolet sur la gorge de son frère, pour lui ravir

« sa bourse. » Mais Ducis abuse le grand nombre des spectateurs qui croient pieusement, sur sa parole, que les Arabes sont les plus humains, les plus compatissans des mortels : ce qui doit cependant rendre leur bonté très-équivoque, c'est que dans l'usage de la conversation, *arabe* est synonyme de dur et impitoyable : preuve évidente que les Arabes, avant que Ducis leur eût donné un brevet de vertu, ne jouissaient pas d'une excellente réputation dans le monde.

C'est le dernier effort du génie tragique, d'exposer sur le théâtre une passion qui fait frémir la nature ; d'inspirer à la fois de la pitié pour le coupable et de l'horreur pour son crime : le seul Racine était capable d'un tel prodige. Le caractère de Phèdre est un chef-d'œuvre de l'art qui avait trouvé grâce aux yeux même du sévère Arnaud : ce janséniste ennemi des spectacles ne pouvait s'empêcher d'admirer avec quel talent Racine avait su rendre, jusque dans la peinture du vice, un si bel hommage à la vertu. Campistron osa depuis, dans son *Tiridate*, nous montrer un frère amoureux de sa sœur ; l'ouvrage est faible, mais il ne viole aucune des bienséances de la scène. Ducis semble ne s'être pas même douté des difficultés du sujet : au lieu d'un incestueux, il nous en présente deux à la fois : le frère et la sœur brûlent l'un pour l'autre d'un feu mutuel ; ils se font des déclarations et des caresses. L'auteur a regardé sans doute la décence théâtrale comme un préjugé dont la révolution avait débarrassé la scène. Il est vrai que la sœur, après avoir fait à son frère l'aveu le plus brûlant et le plus passionné, pousse un grand cri et se jette par terre ; c'est le seul hommage que l'auteur ait bien voulu rendre à la vertu, et cet hommage est lui-même une indécence, car nous n'aimons point à voir les personnages tragiques se rouler sur le théâtre. Il est étrange qu'un poëte, qui

toute sa vie a fait des tragédies, ne sache pas qu'un amour criminel ne doit jamais être un amour partagé.

La pièce est d'ailleurs fort mal conduite; le caractère de Pharan tient plus de la folie que de la passion. Il a quitté son pays pour s'éloigner de sa sœur; son retour n'est point motivé, sa jalousie est fondée sur une méprise très-invraisemblable, et qui dure trop long-temps : avant même d'être désabusé, il choisit pour son ami, pour son mentor, ce même rival qu'il a toujours haï. Le dénouement est si brusque, qu'il s'élève toujours un murmure général dans l'assemblée, lorsqu'on apprend tout à coup que Salema n'est point la sœur de Pharan. Cette catastrophe n'excuse point l'indécence du sujet, parce que le crime est dans l'intention. Au reste, ce drame, qui est très-lugubre et très-sombre, finit gaiement par deux mariages : c'est moins une tragédie qu'une élégie pastorale. Le débit de Melle. Vanhove, et le prestige de son organe, servent à couvrir beaucoup de niaiseries qui ne seraient pas supportables dans la bouche de toute autre actrice : son jeu et sa voix rendent aux vers de Ducis le même service qu'une belle musique aux mauvaises paroles d'une ariette. Talma a peint avec beaucoup de force l'égarement de la passion; il a mis un accent bien énergique dans ces mots : *Tu ne me trompes pas?* Melle. Volnay, dans le petit rôle d'Odéide, a montré de la douceur et de la sensibilité; c'est tout ce qu'il exige. En général, les applaudissemens que la pièce a reçus n'ont été donnés qu'aux acteurs. Le style de la pièce est plus extravagant encore, s'il est possible, que les idées et les situations; c'est un luxe, ou plutôt un fatras de métaphores orientales aussi fatigant que risible. (14 *frimaire an* 10.)

MURVILLE.

ABDÉLAZIS ET ZULÉMA.

Cette pièce est dédiée, non pas à un grand de la terre, à un heureux du siècle; la philosophie ne permettait pas à l'auteur une pareille dédicace : elle est dédiée à M. Ducis. C'est ainsi que Jean-Jacques Rousseau dédia son *Devin du Village* à M. Duclos. M. Murville devait cette reconnaissance à M. Ducis, puisque c'est à une visite de M. Ducis qu'il doit sa pièce.

Un jour qu'il était seul, accablé de chagrin, et rêvant au plan d'*Abdélazis*, il voit entrer chez lui M. Ducis : aussitôt les corpuscules émanés du Shakespeare français entrent dans le cerveau fumant de M. Murville par tous les pores, qui étaient alors très-ouverts : ils y déposent des germes féconds; et voilà M. Murville qui conçoit un plan, et enfante un ouvrage meilleur *qu'à lui n'appartenait;* comme il le dit naïvement lui-même dans son épître dédicatoire, où j'ai puisé tous ces détails sur la naissance d'*Abdélazis*.

En effet, l'auteur de quelques discours en vers, de quelques épîtres honorées d'un *accessit*, ou d'une mention à l'Académie, pouvait-il se flatter de chausser avec succès le cothurne, et d'obtenir les faveurs de Melpomène, s'il n'eût reçu dans cette visite mystérieuse l'esprit tragique, et la noire mélancolie de l'auteur d'*Hamlet*, de *Macbeth* et du *Roi Léar?* Faut-il être surpris de

l'hommage qu'il rend au dieu créateur, qui a bien voulu le visiter? Ce qui m'étonne, c'est la fin de l'épître dédicatoire, où se trouve un mélange de liberté et de servitude, de philosophie et de préjugés vulgaires, qu'on ne devait pas attendre de l'homme qui a formé le projet d'une si noble dédicace.

Je finis, dit-il, *en bannissant toute cérémonie, par me dire fraternellement et civiquement, etc.* Qui ne croirait qu'une phrase qui commence avec tant de fierté, et qui exhale une odeur si forte de fraternité et de civisme, va se terminer brusquement par ces mots : *Votre concitoyen, Murville*? Point du tout : après un élan si vigoureux, l'auteur retombe dans les vieilles formules; il donne à M. Ducis le titre de *monsieur*, et se dit fraternellement et civiquement *son très-humble et très-obéissant serviteur.* J'avoue qu'on ne s'attend point à cette chute aristocratique : ce n'est point là bannir la cérémonie, c'est s'y conformer en esclave; et dans le *très-humble et très-obéissant serviteur*, il n'y a rien de *fraternel* et de *civique.* Rousseau de Genève n'avait-il pas, long-temps avant la révolution, donné à M. Murville l'exemple de supprimer les fades mensonges qu'on met au bas des lettres? Il n'y avait pas même de gloire, en 1791, à imiter ce que Rousseau avait osé faire quand le pouvoir monarchique était dans sa plus grande force.

Après avoir donné à son *Abdélazis* une origine si illustre, en l'attribuant au souffle divin d'un de nos grands tragiques modernes, M. Murville ne semble-t-il pas ternir un peu l'éclat d'une si glorieuse naissance, en déclarant que la plus belle scène de sa pièce a pour père M. Baculard d'Arnaud, qui lui en a fourni l'idée dans une anecdote intitulée *Warbuk*? Ce n'est pas que M. d'Arnaud n'ait son mérite : mais dans la hiérarchie du Parnasse, les poëtes tragiques sont plus nobles que

les romanciers ; et pour un descendant de M. Ducis, c'est déroger que de s'allier avec Arnaud.

L'avertissement que le modeste auteur a mis à la tête de son *Abdélazis* est plein d'éloges des acteurs qui ont contribué au succès de sa pièce. Il fait de Melle. Desgarcins une seconde Clairon ; il *croit Talma destiné à nous consoler de la mort de le Kain ;* il loue très-justement sa *physionomie expressive*, sa *voix mélancolique*. Quant à la mort de le Kain, dont Talma doit nous consoler, c'était peut-être encore un éloge assez flatteur au temps où M. Murville écrivait cet avertissement ; aujourd'hui ce serait ne rien dire. On est tout consolé de la mort de le Kain ; les amis de Talma le mettent fort au-dessus de cet acteur ; il n'y a plus que quelques bonnes gens de l'ancienne roche qui conservent encore de la vénération pour le Kain. Avoir vu le Kain, est un brevet de vieillesse ; et le louer, est du radotage.

L'acteur que M. Murville vante avec le plus d'emphase, c'est Monvel, qui joua dans la pièce le rôle de Nasser. Selon lui, Monvel *n'a pas besoin de parler pour être éloquent au théâtre* : c'est une vérité qui a été démontrée par le fait ; car Monvel a joué assez long-temps sur la scène française sans parler, et n'en a pas été moins applaudi. Comment M. Murville, avec une si haute idée de Monvel, a-t-il osé le remplacer? C'est une anecdote assez plaisante, et de la plus exacte vérité.

Dans le cours des représentations d'*Abdélazis*, Monvel étant tombé subitement malade, M. Murville, pour ne pas faire manquer une représentation qui devait être aussi utile que glorieuse, s'offrit à jouer en la place de Monvel le rôle de Nasser, et se fit afficher : la nouveauté d'un auteur comédien attira au théâtre une foule prodigieuse, et jamais curiosité ne fut mieux sa-

tisfaite. M. Murville, comme acteur, fit une sensation extraordinaire : depuis qu'on joue des comédies, on n'avait peut-être jamais tant ri. L'estimable auteur d'*Abdélazis* n'avait aucune idée des positions ; il ne savait ni entrer, ni sortir, ni marcher, ni se tourner : il se tenait toujours éloigné du public, et n'osait approcher de la rampe. Le zèle l'avait entraîné un moment dans un métier qui n'était pas le sien : il ne reçut aucun désagrément du public ; mais il excita une gaieté convulsive. Concluons qu'il y a dans tout art une pratique qu'il faut savoir, sous peine d'être ridicule ; et les auteurs qui dissertent le plus savamment de l'art théâtral, seraient fort embarrassés de leur personne s'ils étaient sur le théâtre.

Abdélazis est un mélodrame où toutes les règles de l'art sont violées ; et ce fut là la cause de son succès dans un temps où l'on violait des règles bien plus importantes que celles de l'art. Ce mari de contrebande, qui est le héros de la pièce, ne parut point ridicule à une époque où les parades les plus extravagantes, dans un genre beaucoup plus sérieux, étaient accueillies avec transport. Qui jamais eût imaginé qu'on bâtirait une tragédie sur le stratagème d'un aventurier, lequel, en se mirant dans une fontaine, ayant remarqué qu'il ressemblait beaucoup au général Abdérame, amant de la princesse Zuléma, a l'effronterie de se faire passer pour cet Abdérame, et, sous ce faux nom, épouse la princesse dont il est éperdument amoureux? L'imposteur triomphe pendant six ans ; il a un enfant de la princesse ; c'est un ménage fort heureux ; et le beau-père, Almanzor, roi de Grenade, est très-satisfait de son gendre. Mais comme enfin tout se découvre, un vieillard, nommé Nasser, arrive avec une lettre posthume du véritable Abdérame, mort prisonnier des chrétiens.

Le faux Abdérame est très-alarmé de l'arrivée de ce messager : il emploie la scélératessé la plus hypocrite pour le gagner et le corrompre. Cette scène de tartufe est très-indigne de la tragédie, et détruit tout l'intérêt qu'on pourrait prendre aux malheurs d'Abdélazis.

Almanzor, très-entêté, comme tous les gens sots et crédules, traite le vieux Nasser de fourbe, et veut le faire mourir : Abdélazis le fait prudemment évader, mais, par un hasard qu'il ne pouvait prévoir, la lettre que Nasser avait perdue se retrouve : elle est portée au roi, qui reconnaît l'écriture du véritable Abdérame. Un monarque qui aurait eu un grain de sens commun, eût enseveli dans le silence cet odieux mystère ; et, puisqu'il n'y avait plus de remède, il eût pardonné à son gendre ce coupable artifice, en faveur de son amour et des services rendus à l'état : évitant un éclat fatal à l'honneur de sa famille, il eût conservé à Zuléma un époux qui fait son bonheur, au royaume de Grenade, un héros son défenseur et son appui. Cela valait beaucoup mieux que de faire périr sur l'échafaud son gendre et son fils, et de déshonorer sa fille : c'est cependant le parti qu'il prend. Mais Zuléma, plus folle encore que son père, veut aller assassiner son mari dans la prison, pour le dérober à l'infamie de l'échafaud : l'enfant qui se réveille empêche que Zuléma n'exécute ce beau projet. Il s'établit alors entre le mari et la femme une explication intéressante ; mais cette situation est trop chère ; par combien de folies n'a-t-il pas fallu l'acheter ?

La réconciliation du mari avec la femme ne suffit pas; il faut faire entendre raison au roi Almanzor, ce qui n'est pas facile : l'auteur n'en fût jamais venu à bout, sans cet incident banal dont la Bruyère s'est moqué : la révolte du peuple est d'une grande ressource dans les intrigues. Les mutins délivrent Abdélazis, qui fait une

sortie contre les chrétiens, et, comme de raison, des prodiges de valeur contre lesquels Almanzor ne peut plus tenir : il est bien forcé de reconnaître, pour l'époux de sa fille, le libérateur de Grenade.

Le succès de cette pièce ne fut pas aussi grand qu'on le dit aujourd'hui, quoique ce fût alors le jubilé des poëtes et des auteurs. M. de Laharpe, qui fut présent à la septième représentation, atteste qu'il n'y avait point de monde, et qu'elle fut très-peu applaudie ; elle ne fit que se traîner jusqu'à la douzième : le même critique assure qu'il y a peu de pièces aussi mauvaises ; les applaudissemens qu'elle reçut dans la nouveauté sont, selon lui, la preuve de *la dégradation* à laquelle on était alors arrivé ; mais les acteurs qui jouèrent dans ce temps-là eurent la plus grande part à cette espèce de réussite ; et c'est aussi à la même cause qu'il faut attribuer l'indulgence avec laquelle on vient d'accueillir deux représentations de cet ouvrage, où une situation prise dans un roman d'Arnaud, se trouve noyée dans un amas d'invraisemblances.

M. de Laharpe dit encore qu'on s'est extasié sur les vers d'Abdélazis, *uniquement parce qu'ils ne sont pas dépourvus de nombre, ni hérissés de barbarismes et de solécismes ; car d'ailleurs le style en est très-faible, plein de chevilles, de termes impropres de mauvais goût, de réminiscences : c'est en un style d'écolier comme la pièce.* Telle est l'opinion de M. de Laharpe : la critique est sévère, et même un peu amère, mais elle est juste, et, sous ce rapport, très-utile pour débarrasser la littérature d'une foule de pièces et d'auteurs qui ne cherchent qu'à surprendre la religion du public.

J'ignore ce qui a pu engager les comédiens à remettre une pareille tragédie : ils pouvaient mieux choisir ; à moins qu'on ne dise que leur talent brille davantage

dans les mauvaises pièces, et qu'ils sont flattés de ne devoir qu'à eux-mêmes le succès d'un ouvrage. (12 *septembre* 1807.)

— Les poëtes qui ont profité d'un temps de licence pour faire passer leurs croûtes dramatiques, sont tous intéressés au succès de la reprise d'*Abdélazis*; ce serait une planche pour eux; ils pourraient espérer qu'à la suite de l'heureux *Abdélazis*, leurs chefs-d'œuvre défileraient successivement devant le public, qui ne les connaît pas :

Mon Dieu, le bon temps que c'était,
A Paris, durant l'anarchie!
Aucune pièce on ne sifflait!
Mon Dieu, le bon temps que c'était!
La plus mauvaise n'en avait
Que plus de droit d'être applaudie.
Mon Dieu, le bon temps que c'était,
A Paris, durant l'anarchie! (*)

Les personnages de cette prétendue tragédie d'*Abdélazis*, se ressentent tous du vent qui soufflait à cette époque. Abdélazis est un aventurier qui fait fortune par le moyen le plus bizarre et le plus incroyable; on peut tromper des yeux indifférens par une certaine ressemblance, mais qu'une femme se trompe sur son amant, et qu'elle épouse un autre en sa place, c'est ce qui ne pourrait pas même être souffert dans un roman. Almanzor est d'abord un Cassandre, et finit par être le plus absurde des tyrans; Zuléma est d'abord la plus extravagante et la plus cruelle des femmes, et finit par être la plus vertueuse des épouses : on reconnaît là un auteur qui n'a aucune idée des caractères.

Il y a de l'intérêt dans la scène de la prison entre le

(*) Parodie d'un ancien triolet, qui commence ainsi :

Mon Dieu, le bon temps que c'était,
A Paris, durant la famine!

mari et la femme; la prison ne fait rien à l'affaire, non plus que l'enfant : on trouve des prisons et des enfans dans tous les mélodrames; mais il y a du naturel et de la vérité dans le dialogue : les interlocuteurs disent ce qu'ils doivent dire. C'est une situation tout à fait invraisemblable, que celle d'un homme marié depuis six ans à une femme qui le prend pour un autre; mais quand cette femme reconnaît son erreur, l'explication qui s'ensuit doit attacher assez vivement, surtout si cet époux par supercherie est malheureux : tous ces auteurs qui courent après une situation attendrissante, et sacrifient pour l'amener tout ce qu'il y a de plus respectable et de plus sacré en littérature, ressemblent aux roués de la société qui, pour avoir une bonne fortune, violent les devoirs les plus saints de l'honneur et de la vertu. Par combien d'outrages faits à la raison, des auteurs même renommés n'ont-ils pas acheté quelquefois une bonne fortune de Melpomène! Le grand principe de l'école de Voltaire, est qu'on a tout fait, quand on a fait pleurer dans la tragédie; on n'a cependant rien fait que ce que font encore mieux les plus chétifs romans : l'intérêt, il est vrai, est le plus grand moyen de succès; mais quand cet intérêt n'est pas d'accord avec le bon sens, ce n'est qu'une supercherie dont on se venge par le mépris : on jette et l'on oublie le mauvais roman qui nous fait pleurer. C'est par des situations romanesques que la tragédie s'est corrompue et dégradée; les novateurs ont essayé de suppléer par l'intérêt au talent qui leur manquait : ils ont tous visé au cœur, qu'on surprend aisément par un faux pathétique; mais ces prestiges aujourd'hui sont usés : il n'y a point de vrai succès à espérer dans la tragédie, sans style, sans vraisemblance, sans profondeur, sans force et sans vérité dans les pensées et dans les caractères. (14 *septembre* 1807.)

BEAUMARCHAIS.

EUGÉNIE.

Eugénie fut justement sifflée dans la nouveauté, et ne méritait pas de rester au théârre. C'est une chose plaisante que la destinée des auteurs dramatiques. Beaumarchais, du côté de l'art, est assurément un des moins estimables; son style est un continuel amphigouri; ses plans semblent tissus par la folie; ce n'est pas même un écrivain dans les formes; et on peut le regarder, dans la république des lettres, moins comme un citoyen que comme un aventurier et un chevalier d'industrie : cependant, les *Deux Amis* exceptés, toutes ses pièces sont restées, et, ce qui est plus heureux, elles se jouent : *Eugénie* et la *Mère coupable* ont le privilége d'ennuyer souvent le public de leurs jérémiades; le *Barbier de Séville* et *Figaro* sont même courus. Combien de poëtes, d'un mérite fort supérieur, n'ont pas joui d'un sort aussi brillant ! Lachaussée a quatre pièces restées au théâtre; on n'en joue jamais une seule; et Lachaussée, pour le ton, le goût et le style, pour toutes les parties de l'art, est infiniment au-dessus de Beaumarchais. Mais la fortune littéraire de l'auteur de *Figaro* a de grands rapports avec sa fortune civile et politique; l'une a beaucoup influé sur l'autre, et toutes deux sont parties de la même source. Instruire, amuser les hommes, ce n'est rien ; il faut les éblouir et les tromper.

Comme Diderot, Beaumarchais jouait l'enthousiasme;

mais Diderot était plus fanatique, Beaumarchais plus intrigant : l'un ne voulait qu'étonner; l'autre désirait surtout de plaire : le premier ne visait qu'au bruit et à la renommée; le second voyait, dans le bruit et dans la renommée, un moyen de fortune : Beaumarchais était charlatan, et Diderot était fou.

L'auteur d'*Eugénie* est à genoux devant l'auteur du *Père de Famille*; c'est son oracle, c'est son prophète; pour lui c'est un poëte fort au-dessus de Corneille et de Racine : d'après sa doctrine, le drame est le chef-d'œuvre de l'art du théâtre; c'est la plus haute conception de l'esprit humain, tandis que la tragédie et la comédie sont des genres d'un mérite bien inférieur. Rien n'est si plaisant que d'entendre Beaumarchais parler morale et littérature : lorsque dans son style emphatique il commente les hérésies de Diderot, le disciple est presque aussi fou que le maître.

On ne trouve pas même dans *Eugénie* cet intérêt touchant, seul avantage des drames. Une fille prise dans les filets d'un homme, une fille devenue enceinte par une suite de faiblesse, intéresse peu; on rit dans le monde d'une pareille aventure, on n'en pleure pas au théâtre. Pourquoi? Parce que le malheur de la fille est son ouvrage, parce qu'elle en est avilie, et, pour ainsi dire, dégradée; elle n'est plus dans l'état de défense qui lui est naturelle : vaincue et prisonnière de guerre, mère sans être épouse; dépendante avant d'être femme, elle a perdu les droits de son sexe, et se trouve à la merci du vainqueur à qui elle devait donner des lois.

Il y a plus d'intérêt dans le roman; on y suit le plan de la séduction; l'amant et la maîtresse sont en présence, chacun avec les armes qui lui sont propres : l'esprit prend parti pour l'un ou pour l'autre; les chances diverses de l'attaque et de la défense occupent l'âme par des tableaux

variés. On sait bien que la fille doit être vaincue, mais on sait aussi qu'elle peut vaincre, et cela suffit pour répandre de l'intérêt sur le combat; on est même plus disposé à pardonner et à plaindre la défaite quand on a été témoin de la résistance. Le drame, au contraire, ne nous présente que la honte de la captive, la cruauté ou les remords du triomphateur : celui-ci est odieux, celle-là cause encore plus d'ennui que de pitié. Quel triste rôle que celui d'une fille réduite à prier un homme de lui sauver, par compassion, cet honneur qu'elle a dû défendre au péril de sa vie! D'ailleurs, un vernis comique s'attache à ce genre d'infortunes; la scélératesse des amans est aussi ridicule dans nos mœurs que la perfidie des femmes, et l'on n'a pas plus de pitié des filles abusées que des maris trompés.

L'espèce de *guet-à-pens* que la tante dresse au suborneur, pour le forcer, sous peine de la vie, d'épouser sa nièce; cette armée de valets qu'elle assemble sur la scène, pour assassiner ce galant déloyal, est une invention aussi atroce qu'absurde; c'est là surtout ce qu'on a sifflé en 1767, et ce qu'on devrait siffler aujourd'hui. Il n'y a qu'un bon mot dans cet amas de parades soi-disant pathétiques : *Les honnêtes gens aiment leurs femmes, les scélérats les adorent.* La pièce est en général excessivement froide; elle est jouée à la glace; c'est, comme on voit, un excellent spectacle d'été; aussi la salle était-elle déserte : la *Mère coupable* attirerait peut-être un peu plus de monde, parce qu'elle est beaucoup plus folle. (20 *messidor an* 10.)

LE MARIAGE DE FIGARO.

Cette comédie, représentée pour la première fois le 27 avril 1784, eut plus de cent représentations; c'est un

monument précieux du ton qui régnait alors dans les sociétés, et des progrès de l'esprit public. Quoique la révolution ait enlevé à cet ouvrage une partie des allusions piquantes qui en faisaient le mérite, c'est encore un assez ample magasin d'amphigouris et de sornettes, pour que la reprise en soit très-courue. Le succès fou du *Mariage de Figaro* prouve que cette production avait de quoi exciter l'enthousiasme des sots, qui partout sont toujours dans une immense majorité : rarement les chefs-d'œuvre produisent une aussi grande sensation : les meilleures pièces de Molière et de Racine n'attirèrent jamais la foule comme les farces de Scarron : *Janot* et *Madame Angot* sont les seules pièces qui puissent balancer la gloire des triomphes de *Figaro* ; ce sont des gens de la même étoffe, avec cette différence que *Figaro* est discoureur, moraliste, et, comme le dit fort bien le docteur Bartholo, un détestable bavard.

Beaumarchais se flattait d'avoir fait une pièce originale et surtout très-instructive ; les plus folles bouffonneries de la pièce ne sont pas plus comiques qu'une pareille prétention ; les partisans de l'auteur sont encore persuadés que ce n'est pas une comédie comme une autre, et ils ont raison. Dans les autres comédies, l'intérêt porte sur le mariage des maîtres ; ici c'est le mariage des valets qui s'empare de toute l'action ; dans les autres comédies, les valets intriguent pour rompre ou faire réussir le mariage des maîtres ; ici les maîtres se tourmentent pour rompre ou faire réussir le mariage des valets. Et que m'importe à moi, qu'un valet fripon épouse une femme de chambre coquette ? Dans les autres comédies, on se donne la peine de combiner une intrigue raisonnable et décente ; ici on établit une pièce sur le caprice libertin d'un seigneur qui marchande les faveurs d'une suivante : de pareils marchés se font souvent au

coin de la rue : on ne s'était point encore avisé de les exposer en plein théâtre pour la réforme des mœurs.

Dans les autres comédies, les valets sont intrigans et menteurs effrontés, et Figaro leur ressemble parfaitement de ce côté-là; mais ce qui rend son rôle parfaitement neuf, c'est qu'il n'agit point, c'est qu'au lieu de faire des dupes, il l'est lui-même. A l'entendre, il est en état de conduire *deux, trois, quatre intrigues à la fois qui se croisent*, etc. Et dans tout le cours de la pièce, il est constamment berné et bafoué. C'est le hasard de la plus ridicule des reconnaissances qui le délivre de Marceline; c'est la comtesse qui se charge elle-même de tromper son mari, et le résultat des sublimes inventions de cet illustre barbier, c'est de recevoir des soufflets de la part du comte et de Suzanne : l'intrigue principale de la pièce se noue et se dénoue sans sa participation, et même à ses dépens : voilà encore du neuf.

Il est assez ordinaire qu'une femme avertie que son mari absent est sur le point de rentrer, se tienne sur ses gardes; mais la comtesse qui connaît la jalousie de son mari, qui sait que sur un faux avis qu'il a reçu, il va revenir au château, choisit ce moment pour s'enfermer avec le petit page : voilà encore du neuf, et c'est à cette absurdité que nous sommes redevables de la seule situation intéressante qui se trouve dans la pièce.

C'est assez l'usage de donner mystérieusement un billet doux, de le recevoir et d'y répondre en secret : Suzanne, au contraire, au milieu d'une cérémonie publique, quand tout le monde a les yeux fixés sur elle, lorsque le comte lui pose la toque, porte la main à sa tête et donne le billet, persuadé sans doute que l'assemblée est devenue aveugle. Cette manière de remettre un poulet peut passer pour nouvelle; le comte n'est pas moins extraordinaire; il lit l'assignation amoureuse de-

vant tout le monde ; il se fait voir cherchant et ramassant l'épingle qui doit lui servir de réponse : et qui charge-t-il de porter cette épingle ? Un enfant dont il a déjà éprouvé l'indiscrétion et l'étourderie, *la petite Fanchette*.

Il est dans la nature qu'un fripon assez vil pour mettre à contribution l'amour d'une vieille duègne, ne soit pas un amant fort délicat, quand son intérêt lui fait un devoir de la complaisance ; mais la nature est bien vieille, et l'auteur a jugé qu'il serait beaucoup plus neuf de faire de ce misérable aventurier un cœur sensible et tendre, qu'une galanterie légère et utile émeut jusqu'aux larmes. Un drôle si dégourdi, un intrigant si subtil qui a fait tant de métiers, ne trouve point d'autre expédient pour troubler un rendez-vous qui l'afflige, que de venir, comme un vieux jaloux, épier des amans fortunés pour avoir le plaisir de les surprendre ; esclandre qui ne peut aboutir qu'à le faire chasser du château, et à ruiner toutes ses espérances de fortune.

Des auteurs moins aguerris auraient rougi de montrer au public une vieille gouvernante que son maître ne veut pas épouser trente ans après lui avoir fait un enfant ; ils auraient cru se manquer à eux-mêmes, s'ils avaient fait parler un personnage tel que Bazile ; mais Beaumarchais avait des vues plus sublimes et plus profondes sur l'utilité morale de la comédie.

Nos bons comiques, en conservant à leur style le vernis de familiarité que le genre exige, y mettent cependant une sorte de noblesse, une suite d'idées et de raisonnemens, un certain choix de sentimens et de pensées qui l'élèvent au-dessus de la conversation ordinaire. Dans la *Folle Journée*, si l'on en excepte les sarcasmes moraux et politiques de Figaro, le dialogue n'est qu'un tissu de calembourgs, de coq-à-l'âne et de proverbes ignobles, un mélange de plat et d'ampoulé, de trivial et de pré-

cieux, un galimatias, en un mot, tel qu'on n'en trouve nulle part. Ajoutez à toutes ces singularités le génie vraiment créateur avec lequel l'auteur reproduit les travestissemens, les quiproquo, les surprises, les scènes de nuit, les lazzis et toutes les anciennes extravagances empruntées des Italiens et des Espagnols, et vous serez forcé de convenir que sa comédie a dû paraître d'un genre très-neuf.

Le changement des acteurs est une sorte de moralité sur les vicissitudes humaines; la charmante, la délicieuse Suzanne est maintenant la triste comtesse Almaviva, réduite à s'amuser d'un page de treize ans: madame Devienne, qui joue Suzanne avec beaucoup d'intelligence et de finesse, n'y met pas autant de gaieté et de grâces que madame Contat. Fleuri n'est pas aussi noble que Molé dans le rôle du comte, dans lequel il déploie d'ailleurs beaucoup de talens. Dugazon a joué le rôle de Figaro comme il joue les autres valets, c'est-à-dire qu'il l'a chargé, quoique Beaumarchais ait prononcé qu'un acteur *avilirait ce rôle, s'il y mettait la moindre charge:* son physique, d'ailleurs, n'est nullement convenable à ce personnage; il n'est ni assez jeune, ni assez leste; ainsi, ce professeur de déclamations tragiques, qui peut bien former pour la scène des Mahomet et des Orosmane, ne pourra pas lui fournir, en sa personne, un bon Figaro: madame Emilie Contat a joué le petit page avec beaucoup de grâces et d'ingénuité; madame Olivier y mettait plus de brillant et de vivacité; elle avait aussi un plus grand air de jeunesse; mais, comme elle avait la voix extrêmement fausse, elle ne pouvait chanter la romance, ce qui ôtait à la scène un très-grand charme. Larochelle joue bien le rôle de Bridoison, précisément parce qu'il ne cherche pas à briller et à rendre son jeu saillant. Dugazon le jouait

beaucoup moins bien, et faisait beaucoup plus rire. (19 *thermidor an* 8.)

— Le succès du *Mariage de Figaro* est le plus grand scandale de ce temps-là, et le plus curieux monument de l'esprit public qui régnait alors : c'était moins une comédie qu'une satire impudente des princes, des courtisans, des magistrats, des ambassadeurs et du gouvernement. Ce qu'il y a de plus plaisant, c'est qu'une pareille satire a été jouée sous cette inquisition tyrannique, sous ce régime oppresseur de la pensée, éternel aliment de l'éloquente indignation des philosophes. La pièce contenait des réflexions très-hardies sur la liberté de la presse, et la représentation de la pièce prouvait l'injustice et la fausseté de ces réflexions. On retranche aujourd'hui ces déclamations vaines et dangereuses : on a fait un autre changement indiqué par la politesse. Cette phrase : *Il fallait un calculateur pour cette place, ce fut un danseur qui l'obtint*, a été entièrement réformée : il ne fallait pas se moquer des danseurs chez eux; c'eût été violer les droits de l'hospitalité.

Le roi refusa d'abord la permission de représenter ce *pot-pourri*, et le roi avait raison : le comte d'Artois prit la pièce sous sa protection, et voulut la faire jouer à *Maisons*. Par son crédit, Beaumarchais parvint à obtenir une espèce de tolérance, le silence de l'autorité. *Figaro*, répété au théâtre *des Menus*, était sur le point de s'y produire en public; mais le jour même fixé pour ce coup d'éclat, voilà une défense expresse du roi qui arrive à onze heures du matin; et à six heures du soir, la foule des curieux qu'on n'avait pu avertir, s'en retourna *honteuse et confuse*, mais non pas *en jurant qu'on ne l'y prendrait plus*. Enfin, à force d'importunités, de persévérance et d'intrigue, Beaumarchais arracha au gouvernement la permission de le berner. Il fallait, ou ne jamais

la refuser, ou ne l'accorder jamais : tout gouvernement périt par sa faiblesse beaucoup plus que par sa tyrannie.

Il n'y a point d'exemples d'une telle explosion de curiosité, et nous sommes aujourd'hui des Catons en comparaison des fous de ce temps-là. Trois cents personnes dînèrent à la comédie dans les loges des acteurs; trois malheureux furent étouffés à l'ouverture des bureaux; on ne sortit du spectacle qu'à dix heures du soir : c'était alors une heure indue; avant-hier on n'est sorti qu'à minuit. Les comédiens donnèrent la pièce trois fois en quatre jours; on ne pouvait s'en rassasier : toutes les allusions étaient saisies avec fureur; les plus méchantes pointes devenaient des traits de génie, dès qu'elles flattaient l'esprit de parti. Ce délire de la nation était un présage certain des calamités qui la menaçaient, et dont elle ne croyait pas être si voisine. Les lauriers de l'auteur ne le mirent pas à l'abri de la foudre : à la soixante-quatorzième représentation, on s'avisa de l'envoyer à Saint-Lazare. Beaumarchais, âgé de cinquante-cinq ans, fut traité comme un jeune homme qui avait besoin d'être corrigé. Le premier jour, on se moqua du prisonnier, et surtout de cette espèce de prison; le second, on chercha les causes de sa détention; le troisième, on commençait à le plaindre; le quatrième, il fut élargi. Le gouvernement prenait alors à tâche d'attirer le mépris et le ridicule sur ses opérations versatiles et inconséquentes : la révolution était inévitable et nécessaire.

Aujourd'hui qu'il n'y a plus ni princes, ni grands seigneurs, ni parlement Meaupeou; aujourd'hui qu'on juge *Figaro* avec l'expérience de dix siècles, ce n'est plus qu'une méchante rapsodie, qu'un salmis de quolibets, de coq-à-l'âne, de calembourgs, de turlupinades, de jeux de mots : cette débauche d'esprit, ce style dévergondé excite encore de temps en temps le rire de la farce, mais

on le méprise après en avoir ri. Les deux premiers actes offrent des lueurs d'intérêt et quelques situations; les deux derniers ne sont que des parades espagnoles et italiennes. Ce qui m'étonne surtout, c'est que Beaumarchais, vivant dans le grand monde et dans la bonne compagnie, ait souvent un si mauvais ton, un goût si détestable, le bavardage et l'emphase d'un pédant : sa pièce est un mélange monstrueux de traits d'esprit et de facéties grossières, grotesquement exprimées. Un pareil ouvrage ne fait d'honneur, ni à l'auteur, ni au siècle : du côté du goût, il est barbare; du côté de la morale, il est méprisable; mais comme monument historique, comme témoin qui constate l'état des choses sur la fin de la monarchie, il est très-précieux. (9 *prairial an* 10.)

— J'ai déjà examiné cette folie burlesque du côté moral et politique : quelques traits qui me sont échappés pourront trouver ici leur place; mais je m'attache surtout à la ridicule préface que Beaumarchais mit à la tête de cette turlupinade : c'est une apologie de *Figaro*, presque aussi bouffonne que les sermons du petit père André; c'est un mélange de grands mots et de petites idées, de niaiseries et de sentences, de gravité et de farce, qui peint le caractère de l'auteur : on y remarque surtout le cachet de la philosophie de ce temps-là, qui débitait avec emphase des sophismes grossiers comme des oracles divins, et prêchait la corruption comme une découverte en morale.

Les préfaces de Beaumarchais sont encore plus comiques que ses comédies, et ce n'est pas là une assertion hasardée; j'en ai pour garant un grand prince. Ecoutons Beaumarchais : « Feu M. le prince de Conti, de patrio-
» tique mémoire (car en frappant l'air de son nom, on
» sent vibrer le vieux mot *patrie*); feu M. le prince de
» Conti me porta le défi public de mettre au théâtre ma

» préface du *Barbier*, *plus gaie*, disait-il, *que la pièce*.....
» J'acceptai le défi : je composai cette *Folle Journée* qui
» cause aujourd'hui la rumeur; il daigna la voir le
» premier. C'était un homme d'un grand caractère, un
» prince auguste, un esprit noble et fier. Le dirai-je?
» Il en fut content. »

Beaumarchais n'était pas un patriote d'une moindre force que le feu prince de Conti; en frappant l'air de son nom, on sent aussi vibrer le vieux mot *patrie*. Il n'est pas étonnant que cette conformité d'opinions ait disposé favorablement le prince en faveur d'une comédie aussi patriotique que celle de *Figaro*; mais je ne conçois pas que Beaumarchais, homme d'esprit, imite ici la sotte naïveté de madame de Sévigné, dont tout le monde s'est moqué. Assurément on ne peut pas douter que le prince de Conti ne fût le plus grand homme de son siècle, puisqu'il fut content de *Figaro*. Que la vanité nous rend bêtes!

La préface de *Figaro* nous montre un sophiste à la torture, pour prouver que la pièce est une école de mœurs et un chef-d'œuvre de décence. Quel fatras n'a-t-il pas dû entasser pour étourdir du moins les lecteurs sur l'extravagance de ce paradoxe! Si on veut en croire le vertueux Beaumarchais, il a composé l'œuvre morale et décente du *Mariage de Figaro* pour détourner la nation du *frivole opéra comique*, et surtout des *boulevards*, *ce ramas infect de tréteaux élevés à notre honte*, *où la décente liberté*, *bannie du Théâtre Français*, *se change en une licence effrénée*, *où la jeunesse va se nourrir de grossières inepties*, *et perdre avec ses mœurs le goût de la décence et des chefs-d'œuvre de nos maîtres*. Il vaut beaucoup mieux, sans doute, que la jeunesse se nourrisse de ces excellentes plaisanteries : *Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle s'emplit*. — *Aussi leste que joli! Si celui-là*

manque de femmes. — Je ne puis remuer ni pied ni pattes de ce doigt-là. — Nous n'avons rien à lire. — Ma tête s'amollit et mon front fertilisé..... Ne le gratte donc pas; s'il y venait un petit bouton, des gens superstitieux..... — Je n'irai pas me heurter contre le pot de fer, moi qui ne suis qu'une cruche. — Si jamais volée de bois vert, appliquée sur une échine, a dûment redressé la moelle épinière à quelqu'un. — A moins qu'on ne l'écorche, je prédis qu'il mourra dans la peau du plus fier insolent, etc., etc. Et toutes les sottises de Bartholo et de Marceline; toute la querelle de cette duègne avec Suzanne; tout le procès de Figaro, et la manière dont il reconnaît sa mère! N'est-ce pas là un amas d'inepties grossières, qui, pour le goût, la décence et la délicatesse, ne le cèdent point au comique des tréteaux?

Beaumarchais trouve qu'il est très-décent et très-moral de présenter au public un seigneur qui veut acheter avec de l'argent les faveurs d'une femme de chambre, parce que ce seigneur ne réussit pas dans son projet : mais ce léger échec ne peut corriger aucun libertin; il est très-rare de trouver sa femme au rendez vous au lieu de sa maîtresse. Quand Molière nous montre *Tartufe* séduisant la femme de son ami et de son bienfaiteur, il nous inspire du mépris et de l'horreur pour cet excès d'hypocrisie; mais le caprice d'un seigneur pour une grisette n'est qu'un tableau de débauche qui réjouit les libertins, et blesse la bienséance sans aucun fruit pour les mœurs; les marchés crapuleux qui se font au coin de la rue sont absolument indignes de la scène.

La comtesse Almaviva, *la plus vertueuse des femmes, par goût et par principes!* C'est Beaumarchais qui le dit, et qui le dit tout seul : mais cette comtesse est dans la pièce la plus indiscrète des femmes. Son trouble à l'aspect du page; son badinage très-indécent avec ce soi-

disant enfant, assez formé pour être capitaine et pour exciter une jalousie violente dans le cœur d'un mari : tout annonce la passion qui fait bientôt de la comtesse une femme coupable. Cette image est plus dangereuse pour les mœurs que les équivoques grossières.

Enfin la rage de la morale est si forte chez Beaumarchais, qu'il n'y a pas jusqu'au page, dont il ne prétende faire un personnage très-moral : « Il nous apprend, dit » l'auteur, que l'homme le plus absolu chez lui, dès » qu'il suit un projet coupable, peut être réduit au dé- » sespoir par l'être le moins important. » Cette observation, ajoute-t-il, *n'a pas encore frappé le grand commun des jugeurs*. Je le crois bien : il faut être furieusement subtil pour déterrer parmi les folies du petit page cette grande et précieuse moralité. *Le commun des jugeurs* ne voit dans Chérubin qu'un petit libertin en herbe, brûlant de désirs, amoureux de toutes les filles, et se livrant à tout le délire de la première effervescence des sens : il faut avoir autant d'esprit que Beaumarchais pour trouver dans ce caractère une moralité sévère, au lieu d'une peinture voluptueuse. Cet auteur avait séduit tant de monde, qu'il faut peut-être lui pardonner de s'être figuré qu'il écrivait pour des imbécilles.

Le chef-d'œuvre du ridicule et de la folie, c'est cet impertinent monologue de Figaro, qui se met en embuscade le jour même de ses noces, pour surprendre sa femme en flagrant délit : en attendant l'heure du rendez-vous, il s'amuse à faire l'histoire de sa vie, d'où il résulte que ce misérable aventurier, rebut de tous les états, a fini par être valet, et que c'est sa véritable place. Ce n'était pas la peine, en vérité, de se jeter dans des déclamations si pompeuses pour arriver à un pareil résultat; et notez bien que ce *fils de je ne sais qui*, élevé par des Bohémiens, ce maître fripon, cet intrigant consommé,

nous est donné par l'auteur même pour l'honnête homme de cette pièce morale ; tel est le virtuose illustre qu'il oppose à un seigneur sot et libertin. On a très-sagement élagué quelques-unes des plus insolentes clabauderies de ce grand philosophe ; mais l'acteur qui joue le rôle de Figaro a cru devoir substituer aux invectives contre le gouvernement, une satire contre les journaux. On ne sera peut-être pas fâché de connaître cet échantillon de la prose de M. Dugazon, qu'on ne connaissait jusqu'ici qu'en qualité de comédien : cette phrase de sa façon est assez bien frappée pour lui donner rang désormais parmi les écrivains, et même l'associer à la gloire de Beaumarchais :

J'apprends, dit Figaro par la bouche de son interprète Dugazon, qu'il s'est établi dans Madrid *une multitude prodigieuse de journaux*, *et que l'un d'eux fait fortune en dénigrant les plus grands poëtes et les plus grands talens.* Le trait est court, mais vigoureux, éloquent, et même très-convenable au caractère de Figaro. Ce barbier était personnellement intéressé à crier publiquement contre un méchant journal qui faisait fortune dans Madrid, en se moquant des farceurs de place et des méchans bouffons. (27 *prairial an* 10.)

LE BARBIER DE SÉVILLE.

Le *Barbier de Séville* tomba le premier jour : on n'y vit qu'un tuteur dupé, on ne jugea que l'ouvrage. Quand on jugea l'homme de parti, la pièce alla aux nues. Pendant que les philosophes écrivaient, Beaumarchais agissait ; il mettait en farces leurs déclamations politiques ; il était l'organe des novateurs, le truchement des frondeurs, l'enfant perdu d'une faction puissante : c'était un homme du monde, et non pas un homme de lettres. Né

avec le génie de l'intrigue, c'est à son caractère plus qu'à son talent qu'il doit ses succès.

Figaro est l'arlequin des comédies de Beaumarchais ; c'est un personnage plus brillant qu'original. Ce barbier rassemble toutes les qualités des valets de comédie : la seule chose qui le distingue des Frontin, des Crispin, des Pasquin, des Lafleur, c'est qu'il est bel-esprit, auteur, moraliste, charlatan et grand hableur; faisant, comme dit un proverbe trivial, plus de bruit que de besogne; ce qui a donné lieu de soupçonner que le créateur, sans le savoir, avait fait ce rôle-là à son image.

Toute la philosophie, toute la morale du *Barbier de Séville* est dans l'entretien de Figaro avec le comte Almaviva au premier acte. On a prétendu y montrer la supériorité réelle que l'esprit et le talent peuvent donner au plus ignoble aventurier sur le plus grand seigneur : c'est aussi là le fin et la principale intention de la *Folle Journée*. Figaro représente le tiers-état; le comte Almaviva, la noblesse. Telle est la clef de toutes les balivernes qu'on a si ridiculement exaltées, et qu'on eût renvoyées aux tréteaux de la Foire, si elles n'eussent caché un sens mystique, cher aux penseurs de ce temps-là.

Beaumarchais ne prit pas garde alors qu'en élevant le tiers-état aux dépens de la noblesse, il dégradait un peu les gens de lettres qui sont la plupart du tiers-état. Faire d'un laquais, d'un barbier, d'un courtier d'amour, un philosophe, un poëte, un auteur dramatique, ce n'était pas honorer beaucoup cette illustre confrérie. Il s'imagina sans doute qu'en prenant son héros dans la fange, il rendait plus saillante l'opposition entre la nature et la fortune.

Figaro, qui perd son emploi parce qu'il fait des vers, est un trait de satire contre les barbares et les vandales de la monarchie, qui croyaient que l'amour des lettres

est incompatible avec l'esprit des affaires. « Quand on a
» rapporté au ministre que je faisais, je puis dire assez
» joliment, des bouquets à Cloris, que j'envoyais des
» énigmes aux journaux, qu'il courait des madrigaux
» de ma façon....., il a pris la chose au tragique, et m'a
» fait ôter mon emploi. » Le crime qui fit destituer Figaro a été, depuis, un titre pour obtenir un emploi : tant la doctrine de Beaumarchais a fructifié !

Les disgrâces dramatiques de Figaro sont plaisantes ; elles ressemblent à tout ce que nous voyons. « En vérité,
» je ne sais comment je n'eus pas le plus grand succès ;
» car j'avais rempli le parterre des plus excellens tra-
» vailleurs... des mains comme des battoirs. J'avais
» interdit les gants, les cannes, tout ce qui ne produit
» que des applaudissemens sourds. » Passe pour les gants ; mais les cannes ne sont pas inutiles. L'accompagnement des cannes est aux applaudissemens ce que le tambour est au fifre. Les Figaros sont plus heureux aujourd'hui sur nos petits théâtres : ils ne tombent jamais ; mais il ne faut pas qu'ils se hasardent sur la scène française : les travailleurs et les battoirs n'y font rien, ou du moins peu de chose. Le *Barbier de Séville* a presque toujours le mérite d'être fort bien joué. Dazincourt s'est encore surpassé dans le rôle de Figaro, ce qui était difficile : on n'a pas plus de finesse, d'enjouement et de vivacité. Melle. Mézerai est très-aimable dans le rôle de Rosine, laquelle n'est point une Agnès, mais une pupille très-éveillée. Saint-Fal est celui de tous nos acteurs qui fait le moins regretter Molé dans le comte Almaviva. (9 *brumaire an* 12.)

LA MÈRE COUPABLE.

C'est une suite de la *Folle Journée*; et l'on sait que la suite des folies est presque toujours triste. Avec les mêmes personnages dont il s'était servi avec tant de succès pour les plus extravagantes bouffonneries, l'auteur a trouvé le moyen de faire le drame le plus ennuyeux peut-être, et le plus lugubre qu'il y ait sur nos théâtres. C'est bien toujours Figaro; mais c'est Figaro sombre, rêveur, bourru, et, qui pis est, c'est Figaro vertueux, désintéressé comme un ancien Romain, qui paie de ses gages les fourberies qu'il entreprend pour le service de son maître. Il n'a retenu de son ancien caractère que la manie des sentences, et le ridicule de faire beaucoup plus de bruit que d'ouvrage. Son rôle se réduit dans la pièce à écouter aux portes, et à corrompre un facteur de la poste qui lui livre les lettres de M. Beggears; moyen peu naturel et peu digne d'un philosophe tel que *Figaro*. L'aimable Suzanne, qui badinait avec tant de grâces avec le petit page, qui jouait de si bons tours à M. le comte, et même à son cher Figaro, cette soubrette si vive, si folâtre, n'est plus qu'une espèce de duègne fort insipide. Que les temps sont changés! Jadis ce rôle séduisant de Suzanne était joué par la même actrice qui représente aujourd'hui le plaintif et larmoyant personnage de madame Almaviva; cette charmante comtesse n'est plus reconnaissable; elle savait autrefois beaucoup mieux jouer la comédie: elle ne sait plus faire aujourd'hui que des actes de contrition. Monseigneur le comte Almaviva est le moins changé de la famille; il est toujours également comte; mais il a fait l'acquisition d'un autre titre; il est.... comment dire ce qu'il est?.... Le mot est devenu ignoble à mesure que la chose s'est mise

à la mode. M. Almaviva a un fils dont il n'est pas le père ; et c'est ce maudit page, ce Chérubin si leste et si joli, qui a pris la peine d'augmenter la famille de son maître. Mais monsieur a aussi de son côté une fille absolument étrangère à madame, et dont lui seul connaît la mère ; il semble que chacun des deux époux ayant travaillé de son côté, ils n'ont rien à se reprocher : les choses devraient s'arranger à l'amiable ; mais l'auteur a voulu faire de cette querelle de ménage un de ces drames soi-disant pathétiques, dont les femmes reviennent les yeux rouges et le teint battu. Il a regardé ce sujet comme *un des plus moraux du théâtre*. Dans le temps qu'il égayait le public par la farce du *Mariage de Figaro*, ce grave et important ouvrage était sur son *chantier*. Son projet était *de faire verser des larmes à toutes les femmes sensibles* ; il a échoué dans cette glorieuse entreprise : la *Mère coupable* a fait pitié à toutes les femmes sensibles, mais ne leur a point fait verser de larmes. *J'élèverai*, dit-il, *mon langage à la hauteur des situations* (préface du *Mariage de Figaro*.) Il a mieux réussi dans ce projet ; car son langage est aussi peu naturel, aussi fatigant de prétention et de charlatanisme que les situations de la pièce. Il se flattait aussi de *prodiguer* dans cette homélie dramatique *les traits de la plus austère morale*, d'y *tonner fortement contre les vices qu'il avait trop ménagés*.

Beaumarchais, prédicateur et moraliste sévère ! Beaumarchais, affublé de la robe de Bourdaloue ! Ce n'est pas un des déguisemens les moins risibles de ce comédien français, qui a joué pendant sa vie tant de rôles différens ; c'est aussi la seule chose plaisante et comique qui se trouve dans la pièce ; mais ce comique n'est aperçu que des gens qui pensent, et Beaumarchais n'écrivait point pour ces gens-là : il ne prenait la plume que pour en imposer à la foule innombrable des sots,

qui, dans tous les temps, fut le patrimoine des gens d'esprit. Quant à la morale, la seule qui résulte de ce drame, c'est qu'une femme mariée ne doit jamais garder de lettres de son amant : du reste, les oraisons ferventes, les invocations, les jérémiades continuelles de madame Almaviva, ne sont pour moi que le vain étalage d'une fausse piété : puisqu'elle garde précisément les lettres du petit page, puisqu'elle les lit délicieusement, elle n'a pas un véritable repentir de sa faute ; et d'après des dispositions aussi équivoques, le plus ignorant vicaire de village ne lui donnerait pas l'absolution. C'est donc en vain que ce nouvel apôtre de la foi conjugale, Beaumarchais, a donné à sa mauvaise prose le titre fastueux de *drame moral*. Ses sermons ne convertiront aucune femme, parce qu'il n'y en a aucune qui ne puisse se flatter d'être moins sotte que la comtesse Almaviva. Molière qui, dans une seule scène, renferme plus de véritable morale que tous les modernes dramaturges dans leurs romans à la glace, Molière n'eut jamais la sotte prétention de s'ériger en prédicateur de morale ; il ne donna point à la sublime comédie du *Tartufe*, le nom de *comédie morale* : ce ridicule était réservé à nos nouveaux docteurs.

Beaumarchais s'est cependant mis en frais pour créer, dans sa pièce, deux nouveaux personnages. *Léon*, fils de la comtesse et du petit page, jeune chevalier de Malte de la plus grande espérance, qui a fait ses caravanes dans les clubs de Paris, et qui a même lu avec succès, aux Jacobins, une diatribe contre les vœux monastiques ; l'autre personnage est un peu plus important : c'est l'*autre Tartufe*, ainsi que l'appelle l'auteur lui-même, c'est-à-dire un homme non moins scélérat, mais beaucoup moins comique et moins théâtral que le *Tartufe* de Molière, un coquin qui dégoûte et fait hor-

reur, mais qui ne fait point rire : il est vrai que ce n'est point un tartufe de religion, c'est un tartufe d'honneur et de probité. L'auteur sans doute emprunte ce caractère du *Faux honnête Homme* et du *Faux Sincère*, deux comédies de Dufresni, fort peu connues, mais où l'on trouve des traits originaux, fort utiles aux gens d'esprit qui n'ont point le talent de l'invention. Ce rôle de *Beggears* soutient seul toute l'intrigue : c'est un fripon plus odieux, plus profond, mais beaucoup moins plaisant que *Bazile*. S'il y a quelque mérite dans la pièce, c'est dans ce rôle qu'il se trouve.

La *Mère coupable*, dévote et religieuse, ne pouvait pas se produire à Paris, en 1792, avec quelque apparence de succès. Le besoin de la religion se faisait beaucoup moins sentir alors que le besoin d'en réprimer les abus. L'auteur n'eut garde de hasarder ses oraisons sur les grandes scènes de la capitale, et se renfermant prudemment dans ses états, le seigneur Caron de Beaumarchais fit jouer la pièce par ses comédiens ordinaires, sur son théâtre du Marais : il ne faut pas demander si elle eut du succès ; il eût été bien étrange que Beaumarchais ne fût pas applaudi chez lui : elle a depuis été représentée au Théâtre Français, dans un temps où la dévotion était plus à la mode, et où tout réussissait. La scène d'explication du quatrième acte produisait alors un certain effet. Il est difficile de n'être pas ému, quand on voit une femme qui se jette par terre, qui s'évanouit dans des convulsions affreuses, et paraît sur le point d'expirer ; mais l'art du poëte n'entre presque pour rien dans une pareille scène : peut-être les spectateurs sont-ils devenus plus durs et plus sévères. A la représentation donnée le 9, la pièce en général a paru froide et ennuyeuse, et cette scène, en particulier, n'a été regardée que comme une pantomime désagréable et pénible qui afflige et qui ne

touche pas ; il est vrai qu'elle a été mal exécutée. D'ailleurs, l'explication qui suit l'évanouissement de la comtesse, est brusque, déplacé et sans aucun intérêt.

Beaumarchais a pris dans Molière et dans Dufresni le caractère de Beggears, et de tout cela il a fait un ouvrage qui n'a de rapport avec la morale que par l'ennui qu'il cause ; il a été joué assez froidement, parce que le dialogue en est essentiellement froid. Melle. Contat, dont le rôle n'est qu'une suite de gémissemens et de lamentations monotones, tire de sa tête des sons durs et aigus qui ne vont point au cœur. Dazincourt n'est point plaisant : le sérieux lui sied mal. Molé est ce qu'il doit être ; mais son rôle est au-dessous de son talent. Damas a très-bien rendu le personnage de Beggears ; mais ce personnage est si odieux, si atroce, que plus il est peint avec véhémence, moins on est tenté de l'applaudir. Un concours nombreux de spectateurs s'était cependant réuni pour s'ennuyer à cette triste parade ; et dernièrement, à l'excellente pièce du *Méchant*, il n'y avait personne.

Beaumarchais, dans aucun de ses ouvrages, n'a étalé un jargon plus entortillé, plus farci d'hyperboles, d'apostrophes, d'emphase pédantesque et puérile. Voici un échantillon de son éloquence ; c'est Beggears qui parle, scène III du IVe. acte : « Eh bien, maudite joie qui me » gonfle le cœur, ne peux-tu donc te contenir ? Elle » m'étouffera, la fougueuse, ou me livrera comme un » sot..... Sainte et douce crédulité, l'époux te doit la » magnifique dot. Parle, déesse de la nuit ; il te devra » bientôt sa froide épouse : fortune, hymen, qui chantera l'épithalame ? » C'est ainsi que Beaumarchais a su mettre son langage à la hauteur de ses situations. (11 *messidor an* 8.)

MARTELLI.

LE SUJET DE COMÉDIE, OU LES DEUX FIGARO.

Cette pièce eut autrefois un succès de circonstance; mais elle a perdu tous ses charmes, elle est tombée avec le chef de la famille : le grand Figaro lui-même n'a plus rien de piquant; quel doit être le sort de ses singes? Aujourd'hui, *le Sujet de comédie* est un mauvais sujet, et surtout fort usé; *les deux Figaro* sont de trop. Quelle figure peuvent faire deux bâtards dans une maison où il y a trois enfans légitimes? Le Théâtre Français a le Figaro du *Barbier de Séville*, le Figaro de la *Folle Journée*, le Figaro de la *Mère coupable* : voilà bien assez de Figaro.

Le Figaro de M. Martelli est tout simplement un coquin qui veut faire épouser Inès, fille du comte Almaviva, à un laquais son camarade, déguisé en homme de qualité, sous le nom de dom Alvare. Le ci-devant page Chérubin, amoureux d'Inès, se fait recevoir chez le comte en qualité de valet de chambre : sous ce travestissement, il déjoue les projets de Figaro, lequel s'imagine que l'enfer a suscité un second Figaro contre lui. De la lutte des deux intrigans, il résulte de l'action, du mouvement, des effets pour ceux qui se prêtent sans réflexion aux prestiges de la scène. Le dialogue est vif; mais l'intrigue n'en est pas moins vicieuse, quoique Figaro l'indique à un mauvais poëte comme un excellent

sujet de comédie; et voilà pourquoi l'un des titres de la pièce est *le Sujet de Comédie*. Michot rend avec beaucoup de feu, d'énergie et d'intelligence le rôle principal : c'est un bon Figaro, à l'agilité près.

Les épigrammes sur Beaumarchais faisaient jadis tout le sel de la pièce de M. Martelli; maintenant rien n'est plus insipide. Beaumarchais n'est plus; on sait à quoi s'en tenir sur sa personne et sur ses ouvrages : il est à peu près oublié, et si l'on se souvient encore du rôle brillant qu'il a joué dans ses beaux jours, ce souvenir ne lui est pas fort honorable; mais ce qui est encore aujourd'hui curieux et instructif, c'est la conduite du gouvernement de ce temps-là à l'égard de Figaro et de son auteur. On y voit la tyrannie d'une fausse opinion qui subjugue l'autorité, une méchante bouffonnerie soutenue par le préjugé à la mode, devenue plus forte que la raison d'état et que l'intérêt du trône.

Beaumarchais, enfant perdu d'une faction ennemie de la cour, s'était signalé par des mémoires sanglans contre le parlement Maupeou; il était sorti de son procès avec le blâme des magistrats et les applaudissemens de la bonne compagnie : l'honneur et l'infamie dépendent des jugemens du public, et l'opinion était alors tellement dirigée contre le gouvernement, qu'elle réhabilita l'homme diffamé par la loi. Vainqueur de l'autorité et des tribunaux, Beaumarchais se crut assez redoutable pour jouer impunément en plein théâtre ce qu'il y a de plus respectable dans la société; il composa son *Figaro*, qui n'est qu'une satire burlesque de la cour, des grands, des magistrats et des juges : son moindre défaut est d'être extravagante, immorale et grossière.

Ce n'était rien d'avoir composé une pareille comédie; l'important, le difficile était de la faire représenter, et de forcer le gouvernement à se laisser berner lui-même.

En homme qui avait de la tactique, l'auteur commença par s'emparer des suffrages les plus marquans, par le moyen des lectures de société : il allait de maison en maison colportant son libelle sous le manteau; acueilli partout comme un philosophe courageux, comme le fléau du despotisme. Telle était alors la bonhomie des gens comme il faut, qu'ils croyaient rendre un hommage généreux à la liberté et à l'égalité, en admirant une rapsodie audacieuse où ils étaient cruellement bafoués. C'est par le même principe qu'ils supportaient à leur table l'impertinence et la fatuité des académiciens parasites, qui venaient très-assidument les endoctriner, et les ennuyer de leur sublime bavardage : c'était alors le bon ton, c'était la mode de recevoir comme des oracles, les rêveries de ces illuminés; c'était cette niaiserie qui constituait alors la philosophie et les idées libérales.

Voilà donc Beaumarchais et Figaro prônés par la ville comme les restaurateurs de la raison humaine. Quelques censeurs de la police se laissèrent même séduire au point de capituler; avec quelques retranchemens, on extorqua leur approbation. L'adroit auteur battait ainsi la cour avec toute l'artillerie de la capitale; il eut l'art de se ménager des intelligences jusque dans le sein de la place qu'il assiégeait. Le plus jeune des frères du roi, celui qui avait le moins d'expérience, s'imagina que c'était protéger les lettres que d'accueillir ce misérable imbroglio, et dans cette idée, il disposa tout pour le faire jouer dans son château de Maisons. M. de Vaudreuil, qui avait les grâces d'un courtisan plus que les lumières d'un homme d'état, crut se mettre à la mode et se donner du relief en demandant la permission d'honorer sa maison de Gennevilliers par la représentation de cette merveilleuse farce. Jamais affaire d'état, jamais négo-

ciation importante ne fût traitée avec tant de sérieux et de gravité : toute la cour de France s'agitait pour l'œuvre d'un bateleur, pour une parade de tréteaux; et cette honteuse faiblesse était le plus sûr présage de la prochaine décadence d'une cour qui se respectait si peu.

Cependant le roi, investi de toutes parts, faisait encore quelque résistance : l'opinion en imposait à ses lumières; son désir de popularité luttait contre sa conscience. Il se laissa un jour arracher la permission de faire un essai de cet ouvrage fameux sur le théâtre des Menus. Voilà les comédiens français qui se préparent au grand œuvre; tout Paris est en rumeur; la nouvelle de la victoire de Denain y avait jadis causé moins d'ivresse : on se dispute, on s'arrache les billets d'entrées; dès le matin les voitures défilent avec fracas. Mais, ô douleur! à onze heures, un ordre du ministre défend la représentation : un deuil général succède à l'allégresse; les équipages s'en retournent tristement au petit pas, et les chevaux l'œil morne et la tête baissée, semblaient partager le chagrin de leurs maîtres.

Les irrésolutions du faible monarque, flottant entre le bon sens et la philosophie, se prolongèrent un temps considérable; c'était un cercle continuel de permissions révoquées presqu'aussitôt qu'accordées. Beaumarchais, sans se rebuter, pressait le siége avec une ardeur infatigable : enfin la philosophie triompha; il était dans l'ordre des destins que l'ancienne monarchie fût détruite, et que les rênes de l'empire français fussent remises en des mains plus fermes et plus sûres.

Beaumarchais fit jouer la vanité, comme la dernière mine qui devait faire sauter la cour. Il se servit avec adresse, auprès des dépositaires de l'autorité, de cette phrase philosophique qui se trouve dans la pièce : *Il n'y*

« que les petits hommes qui redoutent les petits écrits ; petite maxime qui ne pouvait tromper que de petits hommes. Les grands hommes, les hommes d'état connaissaient toute l'étendue du mal que peuvent faire de petits écrits ; et tout en méprisant d'aussi viles productions, ils savent en faire justice et en réprimer les auteurs ; ils ne sacrifient point la tranquillité publique, le bon ordre, les bonnes mœurs et les lois à la vaine gloriole d'une philosophie aussi dangereuse que ridicule : les petits hommes sont toujours ceux qui appréhendent le plus de passer pour petits. Un axiome de comédie déconcerta la haute sagesse des ministres de ce temps-là ; le monarque lui-même céda à la crainte de paraître petit, et se persuada peut-être qu'il était un grand homme en favorisant l'insolence d'un baladin.

Enfin, Figaro fut accordé à la curiosité et à l'impatience publique. Jamais représentation ne fut plus tumultueuse et plus bruyante. Beaucoup d'amateurs couchèrent la veille à la comédie, dans les loges des acteurs, afin d'être plus sûrs de trouver place le lendemain. Les fastes du théâtre n'offrent point d'exemple d'un succès aussi prodigieux, aussi constant. La pièce eut cent représentations extraordinairement suivies ; le public semblait ne pouvoir se rassasier de cette farce, véritable thermomètre du goût qui régnait alors. Elle valut cinq cent mille francs aux comédiens, et quatre-vingt mille francs à l'auteur.

Mais la fortune n'avait pris plaisir à élever si haut Beaumarchais, que pour le trahir plus cruellement : l'autorité ne s'était montrée si faible, si indulgente, si aveugle en sa faveur, que pour déployer ensuite contre lui une rigueur hors de saison, au moment même de son triomphe. A la soixante-quatorzième représentation de la pièce, Beaumarchais fut arrêté et conduit à la

maison de correction de Saint-Lazare, comme un jeune libertin. Il avait alors cinquante-cinq ans, et pouvait être regardé comme incorrigible. On rit le premier jour de ce coup d'autorité; le second on en demanda la raison; le troisième on raisonna, on commença même à plaindre le prisonnier; le quatrième on apprit que, par un trait d'inconstance aussi singulier que tout le reste, le gouvernement avait rendu la liberté à Beaumarchais. *Figaro* étant alors suspendu par l'indisposition d'un acteur, il paraît que, dans l'intervalle, le gouvernement s'était chargé de donner au public la comédie. (27 *thermidor an* 12.)

DESAUDRAIS.

MINUIT.

Ce qu'on doit le moins estimer en littérature, ce sont les singes qui ne savent qu'imiter et copier. Le rôle du petit page dans Figaro, quoique peu d'accord avec la morale, est du moins une invention ingénieuse et plaisante; mais la répétition qu'on en fait dans Minuit est un peu fade. Ce Floridor, amoureux de sa cousine, est bien au-dessous de Chérubin amoureux de la comtesse; il fait trop l'enfant et le petit mignard. Je ne sais quel âge il a; je le crois trop formé pour ces petites ingénuités enfantines; Chérubin n'a que quinze ans; je soupçonne Floridor d'en avoir davantage : autrement, l'oncle, tout bête qu'il est, ne serait pas assez fou pour marier son neveu à la fin de la pièce. Ce qui a de la grâce dans un enfant de quinze ans, est fade et ridicule dans un jeune homme bon à marier. Du reste, Floridor parle dans la pièce en écolier de quatorze ans, sauf quelques traits d'esprit ou de sentiment que l'auteur lui prête assez mal à propos. La soubrette le menace du fouet; sa maîtresse lui donne pour étrennes des dragées d'attrape; elle le reçoit à près de minuit dans sa chambre à coucher : partout on le traite en enfant, et on le marie au dénouement comme un homme. Minuit est une de ces petites comédies musquées, une de ces bagatelles à l'eau-rose,

qui ont obtenu quelque temps un peu de faveur, par égard pour une certaine nuance de volupté, ou plutôt de libertinage à demi décent : alors cela tenait lieu d'esprit, de mœurs, de comique, et surtout de naturel, qualités impitoyablement bannies de ces petites bluettes vouées au clinquant. La pièce est bien jouée par mademoiselle Devienne et Volnais. Mademoiselle Mézerai n'a pas assez de légèreté; elle traîne et module son débit. (9 *brumaire an* 12.)

ROCHON DE CHABANES.

HEUREUSEMENT.

L'OBJET de cette pièce est de prouver qu'il entre dans la vertu des femmes plus de bonheur que de principes, et que leur sagesse ressemble beaucoup à un jeu de hasard : c'est une bagatelle légère et brillante. M. Rochon n'a fait que mettre en vers, assez heureusement, un petit conte de Marmontel. Sa comédie, jouée en 1762, est déjà un peu vieille; mais elle a conservé toute sa fraîcheur : elle est plus que jamais dans l'esprit et le ton du jour. Le principal rôle est celui d'un jeune héros de seize ans, d'une figure charmante, pétri d'enjouement et de grâces, passionné pour la guerre, amoureux des dangers, ne respirant que la gloire, badin avec les femmes dont il ne fait encore que s'amuser, riant des blessures auxquelles il va s'exposer, et faisant de la mort un sujet de plaisanterie : tel est ce petit homme charmant; mais il a une petite cousine un peu plus sérieuse, et qui ne voit pas les choses si gaiement : elle frémit en songeant que cette jolie figure peut revenir avec une grande balafre, et un œil de moins; qu'un petit cousin, d'une taille si élégante, ne lui ramènera qu'un manchot, un boiteux, ou que peut-être elle ne le verra plus. La pitié n'est pas de l'amour; mais elle en est bien près, quand c'est un joli jeune homme qui l'inspire. La cousine est tendre et mélancolique; elle a un vieux mari qui l'impatiente par sa grosse gaieté et par son orgueilleuse confiance : elle n'est vertueuse que

par devoir ; et l'on sait que la vertu de devoir est moins sûre que celle de tempérament.

Le petit cousin, prêt à partir pour l'armée, vient tout joyeux souper avec la triste cousine ; le vieux mari, qui ne doute de rien, a laissé seule sa jeune épouse. Le cousin et la cousine sont à table, vis-à-vis l'un de l'autre ; la soubrette les sert. Le militaire, plus séduisant que jamais, entremêle sa gaieté folâtre de sentimens naïfs et passionnés, sans cependant rien perdre de son appétit ; la cousine, attendrie, repaît ses yeux de la vue de cet intéressant jeune homme, prêt à la quitter pour courir à la mort. Le moment est critique ; et l'on ne sait ce qui serait arrivé de la vertu d'une dame si sensible : heureusement le vieil époux, qu'on n'attendait pas, revient brusquement. Aux approches d'un ennemi de cette nature, le jeune guerrier s'enfuit, emportant des vivres pour se reconforter dans sa retraite. Le mari entre sans concevoir le plus léger soupçon : il est en train de causer, et il a déjà fait plusieurs mauvaises plaisanteries, quand il entend du bruit dans la chambre voisine : il sort pour en connaître la cause. Sa femme tremble et pâlit ; mais elle se rassure bientôt, quand elle le voit rentrer en riant à gorge déployée. Qu'a-t-il trouvé ? Le militaire pressant vivement la soubrette. A l'aspect d'un pareil témoin, les coupables ont pris la fuite, et le bonhomme d'époux s'applaudit, avec sa femme, d'être arrivé si heureusement pour sauver l'honneur de Marton. C'est un joli rien : je crois que c'est la plus courte de toutes les petites pièces. Le rôle de la soubrette est charmant : Melle. Emilie Contat joue avec beaucoup d'enjouement et de grâces. Melle. Volnais est très-intéressante dans le rôle de la jeune dame ; et Armand a toute la pétulance, toute la gaieté qui convient au petit cousin : ses qualités physiques le servent à merveille dans ce rôle, où il est extrêmement brillant. (10 *octobre* 1810.)

IMBERT.

LE JALOUX SANS AMOUR.

L'AUTEUR de cette comédie, l'un de ces derniers ouvrages, parut dans la littérature au milieu de la décadence; ses productions portaient l'empreinte du goût et de l'esprit du temps : il eut peu de gloire, beaucoup de succès. Son poëme du *Jugement de Pâris*, par lequel il débuta, est à peu près ce qu'il a fait de meilleur; il composa depuis des fables et des contes qui n'avaient rien de commun avec La Fontaine; des romans, des historiettes, une foule prodigieuse de vers pour le Mercure. Il voulut aussi essayer du théâtre; il fit une mauvaise tragédie intitulée *Marie de Brabant*, escortée de quelques comédies bien médiocres. Son chef-d'œuvre dramatique est le *Jaloux sans amour*; ce chef-d'œuvre fut assez mal accueilli à la première représentation; on trouva qu'il n'y avait rien de si odieux que ce mari tyran, jaloux sans amour et sans raison; rien de si triste et de si lugubre que cette femme, ou plutôt cette esclave si soumise, amoureuse du barbare dont elle est la victime. Molé, que le Kain avait coutume d'appeler le *petit enchanteur*, fascina les esprits, et se donna tant de mouvement, qu'il parvint à faire paraître les choses tout autres qu'elles n'étaient; il fut secondé dans cette opération magique par Melle. Contat, femme du jaloux; par Melle. Mars qui jouait l'ingénue; par Damas, chargé du rôle du chevalier Delcourt : avec de tels secours, la

pièce eut quelques représentations brillantes. La mort de Molé mit fin au succès de la pièce, et l'entraîna dans le même tombeau que l'acteur.

Je me rappelle que le jour d'une rentrée de Molé, après la représentation du Jaloux sans amour, les acteurs, ayant déjà fait un pas en arrière pour se retirer, tout à coup, comme s'ils se fussent ravisés, ils firent un autre pas en avant, et se rapprochèrent de la rampe, alors Damas présenta une couronne à Molé, et lui adressa ce quatrain :

De Melpomène et de Thalie,
Molé, reçois ce faible don;
C'est un hommage offert à ton génie
Par les favoris d'Apollon.

Une couronne n'est par un faible don quand ce sont Melpomène et Thalie qui la donnent, et quand elle est offerte par les favoris d'Apollon. Le quatrain ne fit pas beaucoup d'honneur aux favoris d'Apollon, et le couronnement parut froid et mesquin : Molé était assez grand pour dédaigner ces petits moyens.

Fleury, toujours occupé du soin de varier le répertoire de la comédie et les plaisirs du public, a voulu ressusciter le Jaloux sans amour enseveli depuis si long-temps dans la poussière : il y a toujours pour un grand acteur un certain charme à remettre sur la scène une pièce qui n'a point d'existence par elle-même, et qui doit la vie au jeu et au talent du comédien; c'est pour lui une sorte de création. Fleury ne s'est cependant pas dissimulé le danger de l'entreprise; cette inquiétude jointe à quelque indisposition ont peut-être nui à ses moyens dans cette première représentation; ce n'est pas qu'il n'y ait déployé beaucoup d'âme, et qu'il n'ait heureusement exprimé les divers sentimens dont le personnage est agité; mais il ne faut pas douter que dans un second essai,

l'esprit étant plus tranquille, le corps mieux disposé, l'acteur ne fasse beaucoup mieux encore.

Le rôle de la femme du jaloux est joué par Melle. Mars, et ce rôle est des plus sombres : l'actrice y a mis tout l'intérêt et toute la sensibilité dont il est susceptible. L'art de Melle. Mars est admirable dans les efforts qu'elle fait pour cacher sa douleur; la sérénité est sur son front, et l'orage dans son cœur; les larmes roulent dans ses yeux, et le sourire se montre sur ses lèvres, comme un rayon de lumière qui perce un nuage épais; mais enfin tout l'art, tout le talent de Melle. Mars ne peuvent empêcher que cet état passif, cette habitude de souffrance, sans consolation et sans espoir, ne fatiguent la pitié. Le spectacle de l'injustice et de l'oppression excite plus d'indignation que d'intérêt; on voudrait dans la femme plus d'énergie, plus de caractère et un autre courage que celui de souffrir : ces prodiges de vertu parfaite s'éloignent du naturel et de la vérité. Quelle femme peut constamment adorer son bourreau parce qu'il est revêtu du titre de mari? Ce n'est pas là une vertu épouvantable, c'est une vertu chimérique. Si la femme était moins obéissante, moins complaisante, moins amoureuse et moins esclave de son tyran, ses entretiens avec lui seraient moins languissans et moins monotones.

Une jeune personne qui préfère ingénument le mariage au couvent, un vieux oncle bavard et radoteur, répandent une légère teinte de gaieté sur ce triste canevas. Le jaloux a le plus grand intérêt de cacher sa jalousie à ce vieux oncle; ce qui donne au mari une forte teinte de jaloux honteux et hypocrite, sans rendre son rôle plus théâtral. Je ne sais si un jaloux sans amour est un rôle convenable à la scène; la jalousie, dépouillée du seul sentiment qui peut la rendre excusable et même intéressante, n'est plus qu'une lâche combinaison de tyrannie, qu'un

vil calcul d'amour-propre et d'égoïsme. Le mari coupable redoute la vengeance de sa femme, compte peu sur sa vertu, tremble qu'un autre ne s'empare du trésor qu'il négligé, et n'emploie son pouvoir qu'à se procurer les moyens de se dispenser impunément de ses devoirs : tout cela est bas et froid, sans intérêt et sans comique; or, la grande règle de l'art est qu'un personnage de comédie, qui n'est ni comique ni intéressant, n'est point propre à la scène. D'ailleurs, ces tyrans domestiques, ces jaloux terribles, ne sont plus guère vraisemblables sur la scène, depuis que le progrès des mœurs a si fort affaibli l'autorité du chef de la famille.

Le jaloux sans amour a de l'amour pour une courtisane qu'il entretient, et dont il est aussi jaloux avec grande raison. Cette intrigue du mari, assez peu décente en elle-même, forme une grande partie de l'action. On ne voit point la courtisane, mais on en parle beaucoup : pressé entre deux jalousies, le mari ne sait laquelle il doit le plus surveiller, ou de sa femme qu'il n'aime point, ou de sa maîtresse qu'il aime. Il n'est question dans la maison que des amours de monsieur avec une fille libertine, et cela est contraire aux convenances.

C'était bien assez dans la pièce d'une héroïne de vertu, aussi extraordinaire que la femme du jaloux; voici un héros d'amitié non moins miraculeux. Rien n'est si commun que l'héroïsme dans les comédies; les auteurs ne l'épargnent pas : il n'y a que le naturel et le vrai qui deviennent si rares, qu'il n'en restera bientôt plus au théâtre la moindre trace. Ce héros est l'ami du jaloux : il est furieux de voir son ami épris d'une coquette qui en fait sa dupe; il veut le détromper, et cela n'est pas facile, car l'amour est bien aveugle : on sait le mot de cette femme qui, surprise en flagrant délit par son amant, et voulant en vain lui nier encore l'infidélité

dont il était témoin oculaire, lui dit en s'en allant : Ah! monsieur, je sens bien que vous ne m'aimez plus, puisque vous en croyez plutôt ce que vous voyez, que ce que je vous dis.

Comment persuader au jaloux que sa maîtresse, dont il est fou, le trompe et se moque de lui? Le chevalier imagine d'écrire à cette créature pour lui demander un rendez-vous, et d'appuyer la lettre d'un écrin de diamans : le moyen est dangereux et cher. La demoiselle, à la vue de l'écrin, répond et accorde le rendez vous. Mais que peut-il résulter de cette réponse? un duel entre l'ami et le mari jaloux, un raccommodement entre l'amant et sa maîtresse. Heureusement le jaloux croit subitement à l'infidélité de sa maîtresse, oublie cette perfide beauté, se convertit, se réconcilie avec sa femme, laquelle, par une suite de son aveugle bonté, croit pieusement à la conversion : le public n'y croit pas; le jaloux entretenait une femme, parce qu'il n'aimait pas la sienne; il se trouve que la femme qu'il entretenait ne l'aime pas : ce n'est pas une raison pour qu'il en aime plus sa femme. Ce dénouement est brusque et peu satisfaisant; le dialogue étincelle de cette sorte d'esprit qui brille dans les musées et athénées, dans les almanachs et dans les boudoirs, mais qui s'évapore au théâtre; c'est un tissu de madrigaux et d'épigrammes : soit que les acteurs n'aient pas su les faire valoir, soit que le public n'ait pas pu en saisir toute la finesse, les spectateurs ont essuyé assez froidement cette bordée d'antithèses. Thénard joue très-bien le rôle du domestique de confiance; Armand a fait plaisir dans celui du généreux chevalier; et les naïvetés de Melle. Bourgoin ont quelquefois égayé les spectateurs. Vigny joue assez rondement le vieux oncle. Il y avait beaucoup de monde. La pièce a été bien rendue par tous les acteurs, et le

sera mieux encore dans les représentations suivantes. (15 *mai* 1813.)

— La jalousie est une plante exotique : l'Asie et l'Afrique sont sa patrie : dans ces contrées de l'Orient où les femmes sont esclaves et prisonnières, on fait peu de cas des comédies sur les jaloux, parce que la jalousie est nationale, universelle et nécessaire. Sous ces climats brûlans où les lois physiques ont tant de force, les femmes, dans l'âge de plaire, ne sont encore que des enfans; elles ne plaisent plus quand elles commencent à réfléchir; la raison ne leur vient qu'avec la vieillesse : les verroux et les grilles ne sont donc point là un objet de risée, mais un objet de première nécessité; il faut donc garder et enfermer des femmes chez qui le devoir ne peut contre-balancer le désir, et qui n'ont aucune barrière à opposer à l'instinct aveugle de la nature.

Les romans d'autrefois nous attestent que la jalousie fit de grands progrès dans le midi de l'Europe : l'Italie et l'Espagne surtout furent long-temps le théâtre des fureurs des amans et des maris jaloux; mais la France est un sol ingrat pour la jalousie; elle y a toujours été ridicule, et l'on n'a jamais pu faire sur cette passion une comédie sérieuse qui valût quelque chose. Molière, le grand, l'incomparable Molière l'entreprit sans succès. *Dom Garcie de Navarre*, ou *le Prince jaloux*, fut très-mal accueilli du public. Molière, qui jouait dom Garcie, n'eut pas comme acteur une meilleure fortune : peut-être l'auteur et l'acteur furent-ils sifflés, et l'on ne peut penser sans indignation qu'un Molière ait subi cette ignominie.

Tous les jaloux du génie de Molière s'égayèrent aux dépens du prince jaloux. Devizé en parla avec le dédain le plus insultant : « Il suffit de vous dire que c'était une » pièce sérieuse, et qu'il en avait le premier rôle pour

» vous faire connaître que l'on ne s'y devait pas beau-
» coup divertir. » Cette disgrâce du prince jaloux de Molière doit être une consolation pour tous les auteurs comiques qui ont essayé après lui de mettre sur la scène des jaloux qui, sans être princes, avaient cependant une physionomie noble et sérieuse.

Cinq ans après la triste aventure de Molière, le comédien Brécourt mit sur la scène, avec quelque bonheur, la caricature d'un mari jaloux et imbécille auquel on a persuadé qu'il pouvait se rendre invisible par la vertu d'un certain bonnet dont on lui fait présent de la part d'un enchanteur. Le jaloux n'a rien de plus pressé que d'essayer son bonnet; le chef couvert de cette merveilleuse coiffure, il entre chez sa femme; il la trouve avec un certain marquis qui lui en conte, et avec lequel elle est d'intelligence. Les amans ne font pas semblant de s'apercevoir de l'arrivée du jaloux, et, sans se déranger, ils continuent leur conversation qui roule sur les qualités et perfections de ce mari dont ils font le plus grand éloge. Cet imbécille passe et repasse devant eux sans qu'ils paraissent seulement soupçonner sa présence; enfin, content de son expérience, le jaloux ôte son bonnet, embrasse sa femme et le marquis, et lui-même les exhorte à se voir et à s'aimer.

Dom Garcie de Navarre était oublié depuis vingt-six ans, lorsqu'en 1687, Baron, qui, en sa qualité d'homme à bonnes fortunes, faisait des jaloux, fit représenter un jaloux; mais un jaloux de race bourgeoise, qui fut mieux traité que le prince de Molière; car il eut dans la nouveauté quatorze représentations, grâce au jeu des acteurs, et depuis 1687, on ne l'a jamais revu qu'une seule fois. Ce jaloux n'est qu'un petit fou, brutal, emporté, furieux, un petit homme à jeter par les fenêtres, d'autant plus coupable, que n'ayant pas les droits de

mari pour légitimer son insolence, il se conduit chez la mère de sa maîtresse comme dans un mauvais lieu : cependant il est protégé de l'une, adoré de l'autre, et finit par épouser sans montrer aucune disposition à se convertir.

Bret, commentateur, mais non pas imitateur de Molière, a fait représenter, en 1755, un jaloux d'une espèce toute particulière. Le principal personnage est jaloux d'un homme mort. L'auteur avait pris cette idée dans le roman de Zaïde; elle n'en était ni moins bizarre, ni moins fausse : elle fit tomber la pièce. Je n'ai point parlé du Jaloux désabusé de Campistron, joué avec quelque succès en 1709, pièce estimée et restée au théâtre, mais froide, sans mouvement, sans force comique. Il ne s'agit point ici des jaloux retirés et convertis, mais des jaloux en exercice et en pleine activité.

Beauchamp risqua aussi aux Italiens un Jaloux, en 1727, : les premiers actes sont assez bons, et furent applaudis ; les derniers n'offrent que des répétitions fastidieuses de ce qu'on a déjà vu : le dénouement est si mauvais qu'il fut regardé comme nul, et lorsqu'on baissa la toile, quelques plaisans demandèrent le dénouement.

Faut-il dire la vérité? L'opéra comique de Dhèle, intitulé l'*Amant jaloux*, est à peu près le meilleur ouvrage, le plus amusant du moins qu'on ait fait sur la jalousie et sur les jaloux : il fait rire sans le secours de la bouffonnerie. Il semble que la jalousie soit une passion ignoble par elle-même, et ne puisse guère fournir que des farces. Un autre opéra qu'on appelle aussi comique, quoiqu'il soit bien terrible, c'est celui de Camille ou le Souterrain ; c'est une farce atroce et barbare : l'auteur a fait assez peu de fond sur son génie pour croire qu'il ne pouvait intéresser qu'avec un souterrain, une lampe

sépulcrale, une femme enterrée toute vive, et le spectacle des angoisses d'une mère et de son fils mourant de faim : c'est le dernier degré de l'horreur ; et quand on n'a pas la force de se moquer de cette noire dramaturgie, comme d'un conte de Barbe-Bleue, cela fait beaucoup de mal : ce sont les personnes les plus sensibles qui fuient ces abominables parades ; ceux qui les recherchent et qui les aiment donnent assez mauvaise opinion de leur sensibilité ; elles laissent croire qu'elles ont besoin, pour être émues, des secousses les plus violentes.

Je n'ai parlé jusqu'ici que des jaloux francs et qui vont droit en besogne ; mais il y a des auteurs qui ont essayé de nous donner des jaloux frelatés, mélangés et falsifiés : tel est le Jaloux honteux de Dufresni, dont on vient de faire un opéra comique, sous le nom des Deux Jaloux. Dufresni a raisonné ainsi : La jalousie est ridicule et de mauvais ton en France ; c'est une passion populaire, triviale, dont les gens comme il faut rougissent : ce sera une chose comique et théâtrale que la peinture d'un jaloux, homme comme il faut, qui n'ose se livrer à la jalousie, dans la crainte du ridicule. Ce combat de deux passions sera aussi intéressant que le combat de l'amour et de la piété filiale dans le cœur de Chimène, que le combat de la religion et de l'amour dans le cœur de Zaïre.

Dufresni a mal combiné et mal conclu : le combat de la jalousie et du respect humain, dans le cœur du président jaloux, a paru froid, mesquin et peu théâtral. En général, la scène rejette les caractères et les passions mixtes, équivoques ; il ne lui faut que des traits et des sentimens bien marqués, bien prononcés et d'une expression franche. Dans la tragédie même, où il semble que le préjugé ait en quelque sorte établi le succès de ces sortes de combats, l'expérience prouve tous les jours

que le héros ou l'héroïne ne sont jamais plus intéressans que dans le moment où l'une des passions belligérantes, celle qui a le plus la faveur publique, paraît remporter la victoire. Chimène ne touche jamais tant que lorsqu'elle laisse éclater son amour pour Rodrigue ; et Zaïre n'est jamais si intéressante que, lorsqu'en dépit du christianisme et du baptême, elle se livre au charme qui l'entraîne vers Orosmane. Pourquoi cela ? Parce qu'alors Chimène et Zaïre sont naturelles et vraies, et que lorsqu'elles semblent vouloir écouter d'autres sentimens, elles sont hypocrites et fausses.

La pire espèce de jaloux est celle du jaloux sans amour, puisque l'amour est le passeport de la jalousie : sans l'amour, la jalousie n'est qu'une tyrannie froide, une lâche oppression, un abus odieux du droit du plus fort ; ou, pour la présenter sous le nom le plus doux, la jalousie sans amour est une précaution, une mesure de prudence : or, je demande s'il peut y avoir rien de plus froid, de plus glacial, de plus insipide qu'une pareille précaution et qu'une telle mesure de prudence. La scène où le mari met son esprit à la torture, et, pour ainsi dire, se tâte pour imaginer quelle sorte de chicane, de tracasserie, de vexation, de raffinement de cruauté sourde il doit mettre en œuvre pour réduire son obéissante victime au dernier degré de la servitude, me semble ce qu'il y a au théâtre de plus odieux, de plus révoltant, de plus propre à exciter le mépris et l'indignation contre le mari, assez bas pour abuser et se jouer à ce point de l'aveugle soumission et de la sotte tendresse de sa femme : c'est bien là ce qui n'est ni intéressant, ni comique ; cela n'est qu'insupportable. La femme sans noblesse, sans courage, sans caractère, qui n'oppose rien aux caprices, aux fantaisies les plus injustes d'un être vil et méchant, sans générosité et sans délicatesse, qui l'op-

prime de sang-froid parce qu'il est fort de sa faiblesse ; une pareille femme n'est point une épouse vertueuse, une compagne fidèle, attachée à ses devoirs : ce n'est qu'une esclave façonnée au joug, faite pour réveiller un tyran abruti, et pour l'encourager à tous les excès, par sa disposition à tout souffrir.

La scène de Frontin et de la soubrette, sa femme, est assez plaisante, et le paraît encore plus au milieu de tout le triste galimatias qui l'environne. L'intrigue, s'il y en a, ne consiste qu'en malentendus, en méprises, en tracasseries, en suppositions, en invraisemblances. La scène du valet de Sophie, envoyé pour faire un message important à un homme qu'il ne connaît pas, et qui prend un vieillard pour un homme à bonnes fortunes, aurait quelque comique si elle avait quelque bon sens. A quoi bon ce message verbal, quand Sophie écrit au chevalier ? Toute la pièce semble faite pour confirmer la vérité de ce vers du Méchant :

De l'esprit si l'on veut, mais pas le sens commun.

Ce ne sont que des conceptions fausses, bizarres et ennuyeuses ; pas une seule invention théâtrale et comique : cependant les acteurs soutiennent l'ouvrage avec d'autant plus de zèle qu'ils en sont l'unique soutien. Melle. Emilie Contat, qui m'était échappée dans mon premier article, joue d'une manière digne de son talent et de sa réputation, la scène avec Frontin. (18 *mai* 1813.)

PIEYRE.

L'ÉCOLE DES PÈRES.

La salle était déserte : les pères d'aujourd'hui n'ont pas besoin d'aller à l'école au théâtre ; n'ont-ils pas leurs enfans pour précepteurs ? La comédie doit sans doute offrir d'utiles leçons, mais il faut les déguiser sous des fictions ingénieuses ; il faut instruire en amusant. Je rends justice aux intentions de l'auteur ; son drame respire l'honnêteté, la décence et la vertu, mais c'est presque un sermon : sa morale produirait plus de fruit si elle était enveloppée dans une action plus comique, plus intéressante et mieux conduite.

La principale situation de la pièce est empruntée, ou plutôt imitée d'une tragédie anglaise de Thompson, intitulée le *Marchand de Londres* : on y voit un jeune homme livré aux séductions d'une courtisane, commettre des crimes qui le conduisent à l'échafaud. Ce sujet avait déjà paru assez plaisant au poëte Anseaume, pour être transporté à l'Opéra-Comique, sous le titre de l'*Ecole de la Jeunesse*. Combien l'anglomanie n'avait-elle pas déjà égaré le goût de nos auteurs, dès 1765 ! Quelle folie de mettre des atrocités en vaudevilles, d'exposer sur une scène consacrée aux jeux et aux ris, la tragédie peut-être la plus horrible qu'il y ait sur le théâtre de Londres ! Il est vrai que l'auteur français a beaucoup adouci l'original : il n'y a point, dans son opéra comique, comme dans la tragédie anglaise, d'échafaud,

de potence, ni de bourreau; c'est un égard qu'il a bien voulu avoir pour la faiblesse de nos mœurs.

M. Pieyre s'est montré encore plus réservé et plus timide qu'Anseaume; il borne le crime du jeune libertin au dessein de voler son père : Saint-Fons (c'est le nom du jeune homme) vole au secrétaire avec une clef qu'il s'est procurée; il le trouve tout ouvert : un billet écrit de la main de son père est le premier objet qui frappe ses yeux; ce billet renferme des reproches sur l'infamie de l'action qu'il veut commettre, et finit par ces mots remarquables :

> Je veux du moins vous épargner un crime;
> Acceptez... ne dérobez pas.

Alors les sentimens de l'honneur se réveillent dans le cœur du jeune homme; il court se jeter aux pieds de son père, qui lui pardonne sans lui faire acheter sa grâce par des réprimandes hors de saison.

Tel est le fond de cette comédie : voilà le seul trait intéressant qu'elle présente. Il y a aussi de véritables beautés dans la scène où le père, instruit de la passion et des projets criminels de son fils, l'exhorte à lui ouvrir son cœur, le presse d'accepter de l'argent, tandis que le jeune homme, retenu par une mauvaise honte, s'obstine au silence. Les autres détails sont faibles et n'ont point ce degré de chaleur que le théâtre exige : l'action est lente et délayée dans des entretiens vides.

La conduite prudente d'un bon père de famille, dans des circonstances difficiles, voilà le principal tableau que l'auteur a voulu nous tracer; mais cette sagesse, toujours estimable, n'est pas toujours théâtrale. M. de Courval n'a pas seulement un fils libertin à corriger, il veut aussi rappeler à ses devoirs une femme coquette et dissipée : voilà bien des affaires. La plupart des pères

aiment mieux supporter paisiblement ce double malheur, que de se tourmenter beaucoup pour ne pas réussir. M. de Courval vient à bout d'opérer ces deux conversions par une sage fermeté mêlée de douceur et d'indulgence; mais la conversion de la femme ne produit aucun effet, parce qu'elle ne s'est rendue coupable que d'étourderies légères et de quelques impertinences envers son mari : on prend un peu plus de part à la conversion du jeune homme, parce que c'est un plus grand pécheur; mais en général toutes ces contritions et ces pénitences sont tristes, et répandent une glace mortelle sur le dénouement.

La condition des pères est extrêmement critique dans les pays de mauvaises mœurs; l'autorité paternelle est nulle, et la vieillesse méprisée : la sévérité passe pour barbarie; l'unique système d'éducation est une aveugle et molle indulgence. Qu'en doit-il résulter? Les pères deviennent extrêmement aimables avec leurs enfans; mais ils ont pour eux la politesse qu'on a pour les étrangers, plutôt qu'une véritable affection; ils ne songent qu'à bien vivre avec eux, sans trop s'embarrasser comment ils vivent : uniquement occupés de leurs plaisirs et de leur repos, ils ne sentent les vices de leurs enfans que lorsqu'il faut les payer. Les pères d'autrefois étaient durs, chagrins et bourrus; mais ils s'épuisaient d'inquiétudes et de travaux pour établir avantageusement leurs familles; ils laissaient des coffres bien remplis et des sujets de joie à leurs héritiers : les pères d'aujourd'hui sont les meilleures gens du monde, tendres, affectueux, indulgens; mais ils n'envisagent que le bien-être de leur individu; ils veulent jouir, et ne laissent à leurs enfans que ce qu'ils n'ont pu dépenser; ils ont l'ambition d'être pleurés de ceux qui leur succèdent. Le luxe produit la corruption; la corruption dissout la

famille ; la dissolution de la famille enfante l'égoïsme des parens ; l'égoïsme des parens détruit l'éducation et toute espèce de moralité. Telle est la généalogie et la gradation de nos maux : dans cet état de choses, c'est en vain qu'on prêche les pères ; ils ne prennent conseil que des mœurs du jour. Ce père qu'on propose pour modèle dans la comédie, sait que son fils doit le voler pour fournir aux dépenses de sa maîtresse : que fait-il? Il laisse son secrétaire ouvert : il a l'air de donner ce qu'on s'apprête à lui dérober : cette délicatesse lui réussit et convertit le jeune homme. Cela est heureux ; mais il ne faudrait pas toujours se fier à cette recette. Que ferait aujourd'hui un père avisé ? Il aurait soin de bien fermer son secrétaire, supposé qu'il eût de l'argent, ce qui n'arrive pas toujours ; car les pères ont un moyen sûr de n'être point volés par leurs enfans : on ne prête point aujourd'hui aux jeunes gens sur leur patrimoine futur ; c'est un effet trop suspect : ainsi, faute d'argent, le jeune libertin serait forcé de renoncer à sa maîtresse, ou d'en prendre une moins chère et moins dangereuse.

Pour ce qui regarde la femme coquette et dissipée, le mari de la comédie lui prodigue l'argent et les remontrances, il y joint même les menaces ; car il aime sa femme. Aujourd'hui un mari épargnerait en pareil cas sa bourse et son éloquence : il ne donnerait ni avis ni argent, au risque de voir sa femme s'adresser à ses amis.

Il y a dans cette pièce un autre père beaucoup moins sage, et par conséquent moins froid, dont la brusquerie et les incartades contrastent avec le flegme de M. Valcourt, et répandent quelque comique sur cette triste et froide intrigue ; mais c'est du comique perdu, parce qu'il ne tient à rien : ce père bourru ne fait autre chose que radoter, et donner la chasse à une fille de joie. On peut

être étonné que le lieu de la scène ne soit pas à Paris ; c'est là qu'un père a besoin de toute sa prudence : en province il lui est si facile de gouverner sa famille ! Paris est le centre de la corruption ; c'est à Paris seul que s'appliquent mes réflexions sur les mœurs : Paris est à la province ce que le quartier du *Palais-Royal* est à Paris lui-même.

Le principal personnage a été joué avec beaucoup de naturel et de vérité par Vanhove, toujours mieux placé dans la comédie ou le drame, que dans la tragédie. Il en est de même de Damas, qui jouait le rôle du fils : cet acteur, très-médiocre dans le tragique, réussit beaucoup mieux dans la haute comédie, et surtout dans les romans dramatiques, parce qu'il a de l'intelligence, de la finesse et des élans de sensibilité bourgeoise qui plaisent aux jeunes filles.

Melle. Volnais, dont le zèle infatigable est d'une grande ressource pour ce théâtre, s'était chargée du petit rôle de Rosalie, qui fut joué dans la nouveauté par Melle. Vanhove. Rosalie est une fille modeste, naïve et sensible ; Melle. Volnais a parfaitement saisi ce caractère, très-approprié à ses qualités naturelles : pour le bien rendre elle n'a pas besoin d'être comédienne. (13 *fructidor an* 10.)

M. ARNAUD.

MARIUS A MINTURNES.

Naples est une des plus belles villes d'Italie ; mais l'aspect en est triste pour un Français, parce qu'on n'y voit point de femmes dans les rues et dans les boutiques ; les hommes y sont même marchands de modes ; ce sont des mains faites pour manier le sabre ou la bêche qui vous y présentent les rubans et la gaze. Avant François Ier., la cour ressemblait à un camp ; les seigneurs qui venaient rendre au roi leurs hommages, laissaient leurs femmes solitaires dans leurs gothiques donjons : le galant rival de Charles V voulut que les femmes fissent l'ornement de la cour, comme les maris faisaient la gloire de la patrie ; il avait coutume de dire qu'une cour sans femmes était un printemps sans roses. Voilà peut-être trop de recherches historiques et géographiques pour dire qu'une tragédie sans femmes est un ouvrage triste et austère : avant la révolution, notre théâtre n'offrait que deux exemples de cette singularité, la *Mort de César* de Voltaire, et le *Philoctète* de Laharpe ; elles sont l'une et l'autre en trois actes. Il semble que le Théâtre Français ne puisse rester pendant l'espace de cinq actes dépouillé de son plus bel ornement : les copies de ces deux originaux se sont depuis multipliées, car il est plus aisé de faire une tragédie sans femmes que de faire une bonne tragédie.

Ce n'est pas que les femmes ne soient souvent plus

nuisibles qu'utiles à l'effet d'une action tragique; leurs lamentations monotones, leurs conversations inutiles avec leurs confidentes, leur galante métaphysique, ne servent souvent qu'à rendre la tragédie plus longue : en général, elles parlent trop, et malheureusement bien peu d'auteurs ont un style capable d'excuser les longs discours. L'intervention des femmes n'en est pas moins nécessaire dans une représentation théâtrale, qui doit toujours être une imitation de la vie humaine. Les anciens, qui n'étaient pas galans, n'ont dans tout leur théâtre que le *Philoctète* où il n'y ait point de femmes; mais il vaut mieux renoncer aux femmes que de n'en pas faire un usage digne d'elles; il y a des actions où elles seraient froides, ennuyeuses, par conséquent très-déplacées : tel est Marius à Minturnes.

Le vainqueur de Jugurtha, l'exterminateur des Cimbres et des Teutons, six fois consul d'une république maîtresse du monde, réduit à s'enfoncer dans un marais, arraché tout couvert de fange de cet asile honteux, traîné dans les prisons de Minturnes, livré au glaive d'un esclave cimbre qu'il épouvante d'un regard, et montrant par-là à tout l'univers que la Providence accorde aux grands hommes le privilége d'un destin particulier, que leur gloire est pour eux un rempart, et qu'un pouvoir invincible défend contre les scélérats leur personne sacrée; quel spectacle! quel tableau! La fable et l'histoire n'en offrent point de plus fier et de plus terrible; peut-être est-il encore plus du ressort de l'éloquence que de la poésie; peut-être appartient-il plus à l'épopée qu'au drame. Où est le génie capable de joindre ses fictions à cette grande réalité? Tout le remplissage dramatique d'un trait aussi sublime ne devient-il pas nécessairement petit et froid? Quels personnages peut-on mettre à côté de Marius? qu'est-ce qu'un Gé-

minius, un Céthégus, un Nétile? On ne sait ce qu'ils font à Minturnes : quoique le séjour du jeune Marius dans cette ville et son déguisement en soldat soit un peu romanesque, quoiqu'il ne soit point essentiel à l'action, c'est le fils du grand Marius. Le vétéran Amyclas qui donne un asile à son ancien général, est le rôle le plus intéressant et le mieux imaginé. La pièce n'a que trois actes ; elle est encore beaucoup trop longue.

Horace a fixé à cinq actes, *ni plus ni moins*, l'étendue d'une action tragique ; j'ai toujours été surpris qu'un précepte aussi hasardé fût échappé à un législateur si sage; les tragiques grecs ne divisaient point leurs pièces en cinq actes. Souvent ils font un acte d'une seule scène; mais aussi leurs scènes disent toujours quelque chose. Quand Voltaire voulut traiter le sujet d'*Œdipe*, à peine trouva-t-il dans Sophocle de quoi remplir deux de nos actes. Notre théâtre nous paraît plus plein que celui des anciens, parce qu'il est gonflé d'inutilités et de bavardages.

Il y a beaucoup trop de conversations dans *Marius à Minturnes*; l'auteur a rempli ses trois actes d'un fracas qui produit peu d'effet; ce qui manque à son plan, c'est cette noble et antique simplicité qui surtout était commandée par un pareil sujet. Le troisième acte est particulièrement surchargé de discours et d'incidens qui refroidissent beaucoup l'intérêt. Le soldat cimbre, après avoir laissé tomber son glaive, après s'être écrié : *il m'est impossible de tuer Marius*, ne doit point rester sur la scène; il ne doit point surtout répéter ces paroles ; plus elles sont frappantes, plus la répétition en est vicieuse. Que dirait-on du vieil Horace qui prononcerait deux fois le *qu'il mourût?* L'espèce de combat qui s'engage au dénouement, n'est qu'une pantomime essentiellement puérile, toujours mal exécutée, et qui fait

rire le parterre. Combien un beau vers, un sentiment noble, est-il supérieur à ce vain cliquetis d'épées, à ce simulacre de bataille que la maladresse des combattans rend toujours fort ridicule !

Cet essai de la première jeunesse de l'auteur annonçait des talens distingués, de la verve, de l'imagination, un génie abondant et riche, que l'âge pourrait aisément resserrer dans les limites du goût ; une disposition naturelle au grand et au sublime, mais qui dégénérait souvent en déclamation. On y remarque de beaux vers dans le goût de Corneille, des tirades bien frappées, mais, en général, une versification dure et pénible, et plus de penchant à imiter Lucain que Virgile.

On a beaucoup applaudi ce vers :

L'or n'a-t-il de valeur que lorsqu'il paie un crime ?

On a fait l'application des proscriptions de Sylla aux horreurs révolutionnaires.

Démasquons ce Sylla, tyran d'un peuple libre ;
Des flots du sang romain grossissant *ceux* du Tibre ;
Qu'on le voie implacable, ambitieux ingrat,
Ne venger que lui seul en vengeant le sénat,
Prudent en sa fureur, accabler de sa haine
Ceux sur qui reposait la liberté romaine ;
Par d'utiles forfaits s'assurer les faisceaux,
Changer Rome en désert, nos palais en tombeaux,
Et chargeant tous les bras d'immoler ses victimes,
Rendre le monde entier complice de ses crimes.

Les vers suivans ont aussi offert une allusion vivement sentie :

Une patrie éteinte, un repaire de crimes,
Peuplé de délateurs, de bourreaux, de victimes,
Où l'égoïsme impur remplaçant l'amitié,
Au fond de tous les cœurs a séché la pitié ;
Où la paix convulsive et souvent assassine,
Nous prépare aux horreurs d'une guerre intestine.

Les deux derniers vers de la pièce ont un grand mérite, puisqu'on les a retenus :

> Il est des monumens au-dessus du ravage,
> Et l'on admire encor les débris de Carthage.

Ce serait deux beaux vers de poëme épique; mais ils sont déplacés dans la bouche du personnage, et ce n'est pas à Marius qu'il convient de dire qu'on admire ses débris. (14 *ventose an* 9.)

LES VÉNITIENS.

Par quel motif a-t-on essayé de reproduire une pièce que le public s'obstine à repousser, moins encore à cause de l'horrible atrocité du dénouement, qu'à cause de l'ennui et du dégoût qu'elle inspire d'un bout à l'autre? C'est ce qu'il ne m'appartient pas de rechercher. Mon devoir est de prouver que ce genre déshonore notre scène tragique; que c'est par impuissance qu'on a recours à de pareilles horreurs, et qu'on mêle la religion aux passions du théâtre; que les poëtes qui jouent à la chapelle, qui s'environnent de bourreaux sont tout à fait dépourvus de goût.

Les *Vénitiens* ne sont point une tragédie; ni l'action, ni les personnages n'ont l'importance tragique. Que les Anglais prennent des marchands de Londres pour des héros, nous n'admettons pas même pour les principaux acteurs d'une véritable tragédie, des inquisiteurs de Venise; qu'à la fin de la pièce un homme soit étranglé derrière un rideau, par ordre de l'inquisition d'état, cette exécution atroce ne forme point un dénouement tragique; je ne vois dans tout l'ouvrage qu'un mauvais drame mal conçu, mal écrit, terminé par le ministère du bourreau.

L'auteur a pensé qu'une assemblée du sénat de Venise serait une exposition fort intéressante : cette assemblée est encore plus insipide que celle des chevaliers de Syracuse dans *Tancrède*. Comment M. Arnault s'est-il flatté de réussir, où son maître, M. de Voltaire, avait échoué?

Ce qu'il y a de pis dans cette assemblée du sénat de Venise, on propose, on discute, on promulgue une loi portant défense à tout noble vénitien, sous peine de mort, d'avoir le moindre commerce avec les agens des puissances étrangères. Depuis qu'on fait des tragédies, on n'a jamais rien imaginé de plus froid que cette discussion politique; les spectateurs s'embarrassent fort peu de Venise, de son sénat, de ses inquisiteurs et de ses lois.

Pendant que le conseil, après la séance, va rendre grâce à Dieu dans l'église de Saint-Marc (car on est fort dévot dans cette pièce), deux inquisiteurs ennemis l'un de l'autre, Contarini et Capello, restent pour causer; et le résultat de l'entretien est que Contarini promet Blanche sa fille en mariage à Capello, parce qu'il trouve le parti très-avantageux. Voilà le premier acte, qui ne laisse aucun désir de voir la suite.

Au second acte, Blanche s'entretient avec sa nourrice, de son amour pour Montcassin, jeune français, amoureux de la république de Venise, et devenu un héros parce qu'il a dénoncé la conspiration du marquis de Bedmar, et battu des brigands à Brescia. Le sénat l'a récompensé en faisant écrire son nom en lettres d'or, avec ceux des fondateurs de Venise, et en lui donnant le titre de noble vénitien, titre qui lui coûtera cher, comme nous verrons. Contarini signifie à sa fille qu'il va la marier, et, comme il dit que c'est à un héros, Blanche, persuadée qu'il n'y a point d'autre héros que le dénonciateur Montcassin, croit que c'est de lui dont il s'agit, et reçoit la nouvelle avec transport. Capello, sur

l'avis du père, vient tout enflammé se présenter à Blanche; il la trouve avec Montcassin, et l'accueil qu'on lui fait ne répond pas à ses espérances. Il s'ensuit nécessairement une explication entre Blanche et son père : Contarini veut absolument que sa fille épouse Capello. En vain Blanche pleure et crie, en vain Montcassin s'emporte et fulmine comme un amoureux de drame. Le maudit vieillard reste inflexible. Dans cette extrémité, Montcassin demande un rendez-vous nocturne à Blanche; et Blanche, qui n'est point scrupuleuse, quoique fort dévote, lui donne un rendez-vous dans la chapelle domestique du palais de son père. Pendant que les deux amans, devant l'autel, prennent Dieu à témoin de leurs sermens, le père arrive avec Capello, qu'il veut marier secrètement avec sa fille, pour qu'il ne puisse plus s'en dédire. Montcassin n'a que le temps de se sauver par une fenêtre, qui donne sur le palais de l'ambassadeur d'Espagne; il est pris voulant franchir les murs de ce palais, et traduit devant les trois inquisiteurs d'état, comme ayant violé la nouvelle loi qui défend aux nobles vénitiens de communiquer avec les agens des puissances étrangères. Les inquisiteurs lui font son procès dans une chambre tendue de noir, et on l'étrangle derrière un rideau noir qui est au fond de la chambre. Quand l'affaire est faite, Blanche arrive au tribunal, et veut plaider la cause de son amant; mais on lève le rideau, et on lui fait voir que les inquisiteurs sont des juges expéditifs.

C'est bien là une aventure funeste; mais ce n'est point une fable tragique. Les amans sont fous, le père est un vieux scélérat, Capello un pauvre homme; tout cela est trivial : c'est une querelle de famille qui aboutit à la potence. Le plus grand malheur, c'est que la pièce est écrite en vers durs, froids et secs, et que les pensées

répondent au style; voici quelques exemples. Contarini demande à Capello s'il aime Blanche, et celui-ci répond:

> . . . . . . Ah! vingt fois pour le dire,
> Ma bouche s'est ouverte; et vingt fois différé
> Cet aveu plus pénible en ma bouche est rentré!

Ce que c'est qu'un amant timide! Ces vers font image: on croit voir Capello ouvrant une grande bouche sans rien dire; l'aveu prêt à sortir, et ne sortant point: ce qui m'embarrasse, c'est de savoir comment cet aveu a pu *rentrer en la bouche*, puisqu'il n'en est point sorti. Capello, craignant qu'on n'interprète mal sa timidité, ajoute:

> Ce n'est pas qu'un instant *je me sois cru possible*
> De vaincre un sentiment, qui toujours invincible, etc.

Je me sois cru possible, est une phrase barbare, pour *j'ai cru qu'il m'était possible.*

Cet éloge de Capello, qui sort de la bouche de Contarini, mérite aussi d'être remarqué pour la tournure:

> Je connais, j'admire avec l'Europe entière,
> Cette âme tour à tour politique et guerrière,
> *Qui dans nos murs l'effroi du crime pâlissant,*
> *Aux mers de l'Archipel le fléau du Croissant,*
> *Du lion plus terrible étendit la puissance,*
> De la mer de Venise à la mer de Byzance.

On ne sait si c'est *cette âme* ou *nos murs* qui sont *l'effroi du crime pâlissant*, si c'est *l'Archipel* ou *cette âme* qui est le *fléau du Croissant*, et si le lion est *plus terrible* que le *Croissant*: ces vers ne sont qu'un pénible galimatias.

Voici un morceau brillant où M. Arnault semble avoir eu dessein de lutter contre Racine. Blanche peint la cérémonie de la réception de Montcassin parmi les nobles vénitiens, comme Bérénice peint l'apothéose de Vespasien par Titus; mais il y a la même différence

entre le style et le ton de ces deux morceaux, qu'entre les deux tragédies, qu'entre une reine aimée du maître du monde, et la fille d'un inquisiteur vénitien, maîtresse d'un aventurier français :

> Jamais *rien de plus beau* n'avait frappé ma vue;
> Quel spectacle, *en effet*, nos palais et nos mers,
> D'un peuple *admirateur et chargés et couverts*,
> Les prêtres, le sénat, le doge et la noblesse,
> Conduisant au milieu de la publique ivresse,
> Ce Français *revêtu des marques de son rang*,
> *Publiant que les droits que leur transmit le sang*,
> *Des vertus une fois seront le privilége.*

Rien n'est plus commun, plus bourgeois, plus pauvre d'imagination et de poésie, qu'une pareille description, surtout si on la compare à celle de Racine.

Blanche demande à sa nourrice, qui est sa mère *par son lait* :

> *Eh bien, crois-tu qu'il m'aime?*

Et la nourrice répond :

> *Eh comment ne pas croire,*
> *Ma fille, à tant d'amour prouvé par tant de gloire!*

Ce ton est vraiment comique quand on pense que *tant de gloire* se réduit à une dénonciation et à un combat contre des brigands, et que ce sont là les preuves de *tant d'amour*.

Si l'on veut du sentiment exalté, de la passion extravagante, du délire amoureux, en voici :

> Oui, je sens que je l'aime autant qu'on peut aimer;
> Et ce transport qu'en vain je voudrais réprimer,
> *Et l'entier abandon de ma douce existence*,
> N'est en moi que justice et que reconnaissance.
> L'excès de mon amour peut lui seul m'acquitter
> De tout ce qu'un héros fit pour le mériter.

Voilà une fille bien patriote! Pourrait-elle refuser l'a-

bandon de sa douce existence au héros qui a dénoncé une conspiration ?

Quoi de plus larmoyant que les vers suivans :

> Mais quoi, mes yeux baissés ne cachaient pas mes larmes?
> *Sur ses tremblantes mains il les sentit couler;*
> *Sur ses tremblantes mains dont il pressait les miennes,*
> *Mes larmes en torrent couraient chercher les siennes.*

Ces détails ne sont-ils pas plaisans dans une tragédie? Et ces *larmes qui vont en torrent chercher les mains tremblantes de l'amant*, ne sont-elles pas du style le plus burlesque? La plus grande partie de la pièce est écrite dans ce goût. Je ne citerai plus qu'une tirade, c'est la réponse de Montcassin à Contarini, qui prétend que Blanche sa fille a promis sa foi à un autre :

> Eh! ne savez-vous pas que seul *je l'ai reçue*
> Cette foi tant jurée, et qu'en ce jour fatal
> L'apparence un instant promit à mon rival?
> *Seigneur, je la reçus* quand cherchant dans l'absence, etc.
> . . . .
> *Seigneur, je la reçus* quand la vertu sévère, etc.
> . . . .
> *Seigneur, je la reçus* dans ce jour de victoire, etc.
> . . . .
> Confirmez ce lien qui, *dans vos jours vieillis*,
> Vous conserve une fille et vous acquiert un fils.

Un homme du parterre a crié : *Renvoyé à Londres*, et sa motion a été appuyée. Il faut laisser aux Anglais leurs échafauds, leurs exécutions, leurs horreurs monstrueuses : chez une nation qui a Corneille et Racine, on ne fait point étrangler un homme derrière un rideau pour finir une tragédie. (*6 décembre* 1807.)

Melle. CANDEILLE.

LA BELLE FERMIÈRE.

La belle Candeille est l'auteur de la *Belle Fermière*: elle y jouait elle-même le principal rôle en 1792, et quoiqu'actrice médiocre, elle ne démentait pas du moins le titre de la pièce : elle avait raison de se plaindre de la malice de ses camarades, qui, en annonçant l'ouvrage sous ce titre, n'avaient pas craint de rendre la figure de Melle. Candeille *responsable de la vérité de l'annonce*; mais les spectateurs, en voyant la *Belle Fermière*, lui pardonnèrent d'avoir mis sa beauté sur l'affiche : ce titre flatteur fut conservé à l'impression; il reste encore dans les annonces, aux risques et périls de celles qui ont succédé et succéderont à Melle. Candeille dans ce rôle.

Avec des traits charmans et toute l'intelligence que doit avoir un auteur, l'actrice à qui nous devons la *Belle Fermière* éprouva beaucoup de désagrémens au théâtre, et se vit forcée à la retraite : elle était froide, son organe était sourd et voilé; ses autres talens la consolèrent d'un malheur si léger : en cessant d'être comédienne, elle gagna plus de considération sans perdre aucun de ses moyens de plaire : belle, pleine d'esprit et de grâces, excellente musicienne, comblée de tous les dons qui peuvent enchanter l'âme et les sens, avait-elle donc besoin d'un théâtre ?

La *Belle Fermière* est un roman : il faut donc nous résoudre à n'avoir que des romans sur la scène, puisque

nous ne pouvons plus y supporter l'histoire de la vie humaine. Les hommes, tels que les fabrique l'imagination, sont réellement plus agréables à voir que ceux qui existent dans le monde; c'est une triste chose que la nature dans toute sa misère et sa nudité. Il n'y a qu'un très-petit nombre de bons esprits qui puissent préférer à d'aimables chimères les objets tels qu'ils sont : il faut donc se prêter à ces illusions, mais toujours sans tirer à conséquence, sans préjudice de la loi fondamentale et constitutionnelle de l'art dramatique, qui veut que la comédie soit l'image de la société.

Melle. Candeille a mis à contribution la première *Surprise de l'Amour*, l'une des bases du théâtre de Marivaux. Lélio, dans cette pièce, trahi par une femme, s'est retiré à la campagne, où il ne veut entendre parler ni de femme, ni de mariage; de même Catherine, trahie par un mari infidèle, ruinée par ses folies, désolée par sa mort, de grande dame qu'elle était, est devenue une humble fermière; et, quoique veuve, jeune et jolie, elle frémit au seul nom de mariage : il est vrai qu'elle ne pousse pas la misantropie si loin que Lélio; elle ne fuit pas les hommes; elle en a même pris un pour secrétaire, et l'a très-bien choisi. M. Charles, chargé des comptes de la belle fermière, est un jeune seigneur de très-bonne mine, déguisé en paysan : tous les deux s'aiment sans oser, sans pouvoir s'en rendre compte : la sauvage fermière, malgré sa mélancolie profonde, chante et joue des instrumens, dessine, pince de la harpe, et s'exprime avec l'élégance d'un roman : ce n'est pas là le moyen d'éviter l'amour et les amans; outre son secrétaire Charles, la belle Catherine enflamme encore un fat, nommé Fierval, qui forme aussitôt le siége de la ferme.

Avec tant de talens et d'appas, avec deux amoureux,

Catherine n'est cependant encore qu'une aventurière pour le spectateur qui ne sait ni qui elle est, ni d'où elle vient : il lui faut des parens et de la fortune ; c'est une bagatelle pour un romancier de pourvoir son héroïne de tout cela : une chaise de poste se rompt devant la ferme ; dans cette chaise est un marin brusque et franc qui a deux millions de bien ; le marin entre dans la ferme, boit deux coups d'un vin qu'il trouve fort bon ; il trouve aussi la fermière fort jolie, et n'est pas trop surpris de la rencontrer avec deux hommes : la fermière est inconsolable de cette rencontre fatale à son honneur ; elle veut aller chercher un pays où il n'y ait point d'hommes, mais elle éprouve bientôt que les hommes sont bons à quelque chose ; car il arrive que ce marin est son beau-père ; qui lui donne pour dot deux millions, et pour mari, l'amant qu'elle avait pris pour son commis. Il n'y a pas dans tout cela une raison bien exacte, une vraisemblance bien rigoureuse ; mais il y a quelque intérêt, de beaux sentimens, un dialogue naturel ; il y a aussi quelques caractères assez vrais, mais qui ressemblent à tout : un bourru bienfaisant, un libertin amoureux de toutes les femmes, une vieille marquise qui n'a point de volonté, et qui aime tout le monde ; une demoiselle sottement orgueilleuse et qui n'aime personne ; un joli petit tableau d'amour villageois, aussi commun que tout le reste ; de tout cela se compose un drame dont les réminiscences ne sont pas désagréables, et dont la représentation fait plaisir, parce qu'il est bien joué comme tous les autres drames.

Mlle. Contat est quelquefois affectée et minaudière, quelquefois dure, dans le personnage de la belle fermière ; ce personnage est un peu trop triste et beaucoup trop jeune pour elle ; car cette fermière nous est donnée dans la pièce pour une veuve de vingt-un à vingt-deux

ans. Michot est très-bien placé dans le rôle du marin brusque et franc ; et Melle. Mézerai rend d'une manière assez piquante la coquetterie naturelle et rustique : le style a des longueurs, trop de patois, et de temps en temps quelque prétention. Par exemple, le marin dit *qu'il va jeter un bienfait partout où il trouvera un malheureux* : un marin n'aligne pas si bien ses phrases ; il a d'ailleurs assez de bon sens pour savoir que s'il faisait ce qu'il dit, il serait bientôt ruiné avec ses deux millions.

Catherine répond par une espèce d'énigme au reproche qu'on lui fait d'avoir écouté une folle passion et d'avoir mal choisi : *le sentiment qui laisse la liberté du choix ne fait pas plus l'éloge de celle qui l'éprouve, que du malheureux qui l'inspire.* Il y a là de quoi exercer la sagacité du lecteur : je n'entends pas bien comment un sentiment qui n'aveugle pas *celle qui l'éprouve*, qui lui *laisse la liberté* de choisir, *ne fait point son éloge* : il me semble, au contraire, que cette passion fougueuse et insensée, qui détruit toute réflexion, annonce dans celle qui l'éprouve une fort mauvaise tête, un cœur nourri d'illusions et de chimères, un tempérament de feu, que la raison n'a point assez réprimé : quelle est la demoiselle qui n'aurait point à rougir d'être à ce point esclave de ses sens ? Quant *au malheureux* qui inspire un sentiment sage et modéré, je ne vois pas que ce soit un grand malheur pour lui : je vois encore moins quel honneur peut résulter pour lui du goût effréné qu'il inspire à une folle qui n'a pas la liberté du choix. N'est-il pas bien plus glorieux d'être choisi librement et volontairement, et de mériter l'estime réfléchie de celle dont on a surpris le cœur ?

La belle fermière dit donc évidemment une sottise, et, qui pis est, une sottise recherchée, précieuse, entortillée. C'est un parti pris depuis long-temps, de faire

une vertu d'une vapeur historique, et de regarder comme un grand homme celui qui fait tourner la tête à une femme ; on appelle cela de la sensibilité, de la philosophie : ce n'est que de la niaiserie, et même quelque chose de pis ; car l'expérience prouve que c'est rarement le mérite qui fait de pareilles conquêtes, et que les conquérans les plus habiles en ce genre de guerre, sont presque toujours les êtres les plus vils et les plus méprisables.

Une autre exemple d'affectation se trouve à la fin de la pièce, mais ce n'est au moins qu'une puérilité sans conséquence et sans danger. Le marin, après avoir uni sa belle-fille avec Lussan, dit :

« Il est bien doux de se retrouver en paix avec ses amis.

LUSSAN.

» Avec ses voisins.

ÉLISE.

» Avec sa famille.

CATHERINE.

» Avec soi-même. »

Chaque acteur, comme on voit, a son mot : l'un a *ses amis*, l'autre *ses voisins*, celle-ci *sa famille*, celle-là *soi-même*. Le mot de l'un pouvait être le mot de l'autre : il semble que chacun ait tiré le sien à la loterie : il y a dans cette distribution une afféterie mesquine, une recherche misérable.

J'ai remarqué une phrase qui a dû paraître frappante et même hardie, à l'époque où la pièce a été représentée : *Les honnêtes gens se soutiennent les uns les autres*, dit Fanchette. Au contraire, répond Henri, *ce sont les fripons, parce qu'ils en ont plus besoin*. Ce n'est pas que les honnêtes gens, quand ils sont persécutés par les fripons, n'aient aussi très-grand besoin de se soutenir les

uns les autres ; mais ils cèdent à la violence par le défaut d'énergie et d'audace : ils ne savent point conspirer ; leur existence n'a pas besoin de complots ; l'orage les disperse sans pouvoir les dissoudre ; le premier calme les rallie ; ils forment naturellement une société ; les fripons ne sont jamais qu'une faction. (11 *thermidor an* 11.)

— J'avais prévu, j'avais prédit qu'entre les mains d'une belle et bonne fermière, telle que Melle. Leverd, ce drame deviendrait un domaine très-productif ; que le théâtre en tirerait d'abondantes récoltes, et l'actrice, des moissons d'applaudissemens. La belle fermière est une femme misantrope ; mais sa misantropie est théâtrale et comique, parce que c'est la misantropie d'une femme : la sensibilité y domine ; elle fuit les hommes plus qu'elle ne les hait ; et si elle les haïssait, elle ne les fuirait pas : on peut même dire qu'elle ne les fuit point du tout ; car elle a pris pour valet de ferme un beau jeune homme, avec lequel elle aime beaucoup à faire ses comptes. Elle ne veut plus que personne se marie, parce qu'elle a été malheureuse en mariage ; mais elle veut qu'on ait de l'amour. Quand son valet Charles lui apprend qu'on veut le marier, elle est furieuse ; quand il ajoute qu'il ne veut pas se marier parce qu'il a une passion dans le cœur, elle est enchantée de la confidence ; elle devient douce et tendre. Voilà comme il faut que les femmes soient misantropes.

Il y a beaucoup de contradictions dans le caractère de la fermière, et ses contradictions intéressent, parce qu'elles prennent leur source dans ses malheurs : elle prétend se cacher sous le costume d'une paysanne ; mais elle découvre d'un côté ce qu'elle cache de l'autre ; car elle dessine dans sa ferme, et même y fait le portrait du sensible Charles, qui lui paraît avoir une belle tête et des

traits bien nobles pour un homme du commun; elle chante des airs de musique en s'accompagnant de la harpe; elle tourne de jolis complimens avec une grâce infinie; elle prêche mieux que le curé du village sur la fragilité des choses humaines; elle prodigue le sentiment et la morale : cela est tout naturel dans une femme à qui les chagrins les plus cruels ont un peu tourné la tête, et l'on est étonné qu'il lui reste encore tant de raison. Je ne lui reproche pas même le brusque parti qu'elle prend de quitter sa ferme, et d'aller courir le monde pour fuir les hommes; quand même elle ne saurait pas qu'on ne rompt point ainsi un bail, je ne lui en ferais pas un crime : une femme de vingt ans, jeune et belle, et qui n'est qu'une fermière de hasard, n'est pas obligée de savoir les affaires plus que l'agriculture.

Je trouve fort bon qu'elle offre des dédommagemens qui, suivant toute apparence, doivent être considérables, quoiqu'elle n'ait pas de quoi les payer, puisqu'elle ne cesse de dire qu'elle n'a rien : il est vrai qu'elle a ses charrues, ses attelages, ses bestiaux, sa paille; en un mot, sa *monture;* mais si elle abandonne tout cela pour les indemnités, avec quoi voyagera-t-elle? Pourra-t-elle se résoudre à mendier sur la route? Une juste fierté, un noble désespoir, ne songent pas à ces misères-là : la jeunesse et l'inexpérience ne s'embarrassent point de ce qui est possible. Toutes ces folies ne servent qu'à rendre la fermière plus intéressante : mais, ce qui est difficile à exécuter, c'est l'extravagance de madame d'Armincour, qui confie sa ferme à une jeune et jolie pélerine, tout à fait novice dans les travaux champêtres, et qui a moins l'air d'une fermière que d'une aventurière qui court les champs pour fuir son père ou son mari. C'est peut-être pour motiver une si forte imprudence qu'on a fait de

madame d'Armincour une femme si bonne, si bonne, qu'elle en est un peu bête.

Il me semble que la bienséance ne devrait pas permettre à la fermière de laisser si long-temps à genoux devant elle le pauvre Boniface Dorneville, au moment où il se fait connaître pour son beau-père; elle devrait se hâter de le relever, et ne pas souffrir dans cette posture humiliante un vieillard doublement respectable, et par l'âge et par le titre de père de son mari; mais le trouble d'une si singulière reconnaissance peut servir d'excuse à cette incivilité.

Une des choses les plus invraisemblables de la pièce, est le déguisement de M. de Lussan en valet de ferme : il est impossible qu'il y soit deux heures sans être reconnu de tous les habitans d'Armincour et des environs, par la raison qu'il est seigneur d'un village voisin, et qu'il a été l'amant de la demoiselle du château. J'ai tort de l'appeler valet de ferme : c'est le secrétaire de la fermière; ce n'est point lui qui conduit la charrue, il ne saurait comment s'y prendre; son office est de régler les comptes. Il me semble que c'est précisément pour cette fonction que la fermière a le moins besoin d'un homme; car elle a reçu une éducation brillante; et puisqu'elle sait si bien dessiner, chanter et pincer de la harpe, il faut croire qu'elle sait aussi lire, écrire et calculer; et assurément elle ferait bien mieux de compter sa dépense et sa recette que de faire de la musique; chose étrange dans une ferme, et qui n'est bonne qu'à rendre la fermière ridicule.

Michot a le jeu rond et franc; il est naturellement comique : il en est d'autant moins excusable de se laisser gâter par l'indulgence du public, et de se permettre certains lazzis qui font rire, il est vrai, mais qui pour

cela n'en sont pas meilleurs. Le moins convenable de tous ces lazzis, c'est celui qu'il fait lorsqu'on lui nomme M. de Lussan comme un des amans de sa nièce : il ne l'a jamais ni vu ni connu, et cependant il assure que ce doit être un joli garçon. Il est long-temps à décider si on lui en a parlé ou non dans son passage à Paris. Ce serait le plus étrange de tous les hasards, si un homme qui vient de courir les mers pendant dix ans, entendait parler en passant à Paris, d'un jeune homme qui habite un petit village au fond du Berri. Ce soliloque est long, froid et forcé, et n'est rien moins que plaisant; il arrête la marche de l'action et du dialogue dans l'endroit le plus chaud. N'ayant pas sous les yeux la pièce, je ne sais pas ce que Michot ajoute au texte de son rôle; mais je pense assez bien de l'auteur, pour soupçonner que l'acteur met là beaucoup du sien.

Il n'est pas aisé de croire qu'un incroyable tel que M. Fierval puisse se trouver dans un village du Berri, pays où les incroyables sont rares, même dans les villes; mais le rôle est fort plaisant, et Michot le joue avec l'originalité la plus piquante. Melle. Bourgoin est excellente dans son petit rôle de Fanchette; elle y met l'espèce de naïveté qui convient à l'ingénuité villageoise, bien différente de l'ingénuité d'une fille *comme il faut*. (11 *mai* 1811.)

COLIN D'HARLEVILLE.

L'OPTIMISTE.

La longue maladie de Dugazon devenait alarmante dans l'état de détresse où se trouve la comédie ; le choix qu'il a fait du rôle de Plinville, pour reparaître sur la scène, ferait presque douter de sa parfaite guérison : ce choix n'est pas d'une tête bien saine. Cet acteur, qui même ne donne pas toujours aux valets l'espèce de noblesse dont ils sont susceptibles, a-t-il pu imaginer de jouer un père noble? Un acteur dont le masque et le jeu annoncent un intrigant, un farceur, un bouffon, a-t-il pu concevoir l'idée de jouer un homme simple, naïf et bon? Dugazon peut-il s'ignorer assez lui-même pour ne pas sentir à quelle distance il est de cette candeur, de cette bonhomie naturelle, de cette heureuse innocence du caractère de Plinville? Son art et son talent n'ont pu empêcher qu'il n'ait totalement défiguré la pièce, en y formant d'un bout à l'autre un contre-sens continuel: il n'était pas nécessaire, pour condamner sa manière de jouer, de se rappeler celle de Molé ; il suffisait de trouver toujours, au lieu du bon gentilhomme tourangeau, Dave, Frontin et Mascarille. Il me semble que c'est particulièrement à Saint-Fal que le rôle de Plinville convient : s'il est possible à quelque acteur de le rendre après Molé, c'est celui-là seul qui peut se flatter d'y réussir, parce que la nature l'a doué d'une physionomie douce, bonne et loyale.

L'*Optimiste* eut beaucoup de succès avant la révolution : c'était un caractère absolument neuf, dans un temps où la société était remplie de mécontens qui trouvaient tout mauvais et voulaient tout détruire. La bonne compagnie trouva M. Plinville un bon homme, et s'en amusa beaucoup, parce qu'elle était accoutumée à n'entendre que des frondeurs : un homme content de tout lui parut piquant comme tous les objets extraordinaires. Il y a peu d'intrigue, parce que c'est une pièce de caractère; cependant l'action n'y manque pas, parce que l'action de ces sortes d'ouvrages consiste dans les incidens qui développent le caractère.

L'optimiste est précisément l'opposé du misantrope, mais moins théâtral, moins énergique, parce qu'on est toujours plus éloquent quand on blâme que lorsqu'on approuve. Il fallait un acteur tel que Molé pour animer, par la vivacité de son jeu, la mobilité de sa physionomie et la chaleur de son débit, un personnage sans passion, toujours satisfait de lui-même et des autres. L'auteur a cependant parfaitement saisi la nuance qui sépare l'optimiste de l'homme indifférent; son bonhomme n'en est pas moins sensible, quoiqu'il voie tous les objets du beau côté : c'est dans ce mélange que consiste le plus grand art de la pièce; et il n'y avait qu'une main habile qui pût placer heureusement, parmi tous les revers dont l'optimiste se moque, la trahison d'un ami, si douloureuse pour son cœur. Le trait est emprunté d'une petite pièce du boulevard, intitulée *Christophe Lerond* : ce Christophe Lerond est aussi un homme qui ne se fâche de rien, une espèce d'optimiste; mais si Colin a cru devoir ne pas rejeter un pareil secours, il a fait comme les nobles en prenant l'argent des roturiers; il a purifié la source dont il venait.

L'optimiste n'est point un ridicule; c'est la plus heu-

reuse manière d'être, c'est le caractère le plus aimable, c'est même le plus haut degré de la philosophie : il n'est plaisant et comique que par le contraste très-marqué qui existe entre cette façon de voir et celle des autres hommes. Les vrais sages deviennent optimistes, par respect pour la Providence ; c'est ainsi que l'était madame de Sévigné : dans tout ce qui l'affligeait, dans tout ce qui l'étonnait, elle voyait la volonté d'un Etre suprême ; cela suffisait pour la calmer, pour l'empêcher de murmurer, mais non pas pour se réjouir, comme M. de Plinville, qui trouve plaisant que sa grange soit brûlée et que sa femme soit acariâtre. Cet optimiste est si fort, qu'il ne paraît guère naturel ; c'est une espèce de caricature : c'est dommage cependant qu'il n'y ait point d'homme de ce caractère ; ce serait le seul homme heureux dans le monde, car on n'est pas heureux quand on ne l'est qu'à force de raison.

Si cet ouvrage n'a pas coûté la vie à son auteur, ce n'a pas été la faute d'un philosophe chagrin, disciple de Voltaire et de J.-J. Rousseau, très-digne en tout de la doctrine de ses maîtres, et qui tient un rang distingué dans le martyrologe de la secte. M. Fabre, qui s'était décoré du titre d'Eglantine, la seule propriété qu'il eût alors au monde, regardait comme le plus grand crime contre la société et l'humanité, comme un acte de bassesse et de lâcheté servile, comme le monument de la plus coupable aristocratie, une comédie dont le principal personnage trouve tout bien : M. Plinville lui paraissait le plus dangereux contre-révolutionnaire qu'il y eût en France : être content de tout, n'était-ce pas faire le procès à la révolution ? Mais M. Fabre, pour un homme d'esprit, se montrait ici aussi sot que méchant ; car, que pouvait-il y avoir de plus heureux pour des hommes qui voulaient tout bouleverser, que de trouver des

Plinville prêts à tout approuver? Il y avait dans la révolution de quoi exercer l'optimisme le plus décidé.

Quand je lis à la tête du *Philinte de Molière*, cette préface homicide, assaisonnée de fiel, inspirée par la rage, je frissonne d'horreur : quelle infernale hypocrisie! Un apôtre de l'humanité, qui agit en cannibale! un prédicateur de bienfaisance, qui distille un poison meurtrier! un calomniateur, un assassin, travesti en sage, en citoyen généreux! tels étaient nos régénérateurs, nos clabaudeurs de morale, nos crieurs de philosophie. Et qui pourrait encore être séduit par leurs paroles, quand on a vu leurs faits et gestes? Je ne vais point au *Philinte*, parce que la pièce, malgré moi, me rappelle l'auteur : ses plus beaux sermons ne produisent sur moi d'autre effet, qu'une profonde indignation, non pas contre les égoïstes, mais contre les tartufes de sensibilité, contre les loups couverts de la peau de brebis. (20 *prairial an* 12.)

LES MŒURS DU JOUR,

OU L'ÉCOLE DES JEUNES FEMMES.

Si nous ne nous convertissons pas, ce n'est pas faute de sermons; on ne prêche pas beaucoup dans les églises, mais on prêche beaucoup au théâtre. Les spectateurs ressemblent à cet usurier qui, avant de prêter sur gages, est bien aise d'entendre un fameux prédicateur parler sur l'usure, et dit en sortant : « Il a fait son métier, » allons faire le nôtre. » Que d'auteurs se sont donnés la peine de nous faire le catéchisme! Nous avons l'*Ecole des Femmes* de Molière, et la nouvelle *Ecole des Femmes* de Moissi; il n'y a qu'une *Ecole des Maris*, mais il y a deux *Ecoles des Pères*, celle de Piron et celle de Pieyre; deux *Ecoles des Mères*, celle de Marivaux et celle de

Lachaussée. Les *Bourgeois* ont aussi eu leur école : les jeunes gens, qui en ont un si grand besoin, n'en ont qu'une assez peu connue, c'est l'*Ecole de la Jeunesse* d'Anseaume. Enfin, on n'a pas manqué d'endoctriner aussi les rois, qui sont peut-être les plus indociles de tous les disciples. La tragédie de *Charles IX* est intitulée *l'Ecole des Rois*. Tous ces faiseurs d'écoles ressemblent à ces professeurs qui ne s'occupent que du soin de briller dans leur classe, et s'embarrassent peu que les écoliers profitent, pourvu que le maître soit bien payé.

La meilleure école pour les jeunes femmes, c'est l'exemple et le ton des mœurs publiques; la plus utile censure est celle de l'opinion. Mais où est le génie assez puissant pour commander à l'opinion? Presque toujours il la flatte. Molière a jeté du ridicule sur les maris jaloux; il a prêché la liberté des femmes; il devait avoir pour lui les rieurs, et opérer une révolution; mais qu'un poëte comique vienne aujourd'hui prêcher aux femmes la retraite et la vie champêtre, on en sera très-édifié, mais on finira par rire de la bonhomie de l'auteur, et les plaisans diront qu'il est bien de son village.

Notre siècle n'est pas riche en Pénélopes; la longue absence d'un mari est par elle-même un grand danger pour une femme. Si, sous prétexte d'égayer son veuvage, on la transplante tout à coup de sa chaumière rustique dans les brillans palais de la capitale; si, au lieu des danses sous l'ormeau, on la promène dans les bals masqués; si on l'environne de tous les prestiges du luxe, et qu'un adroit séducteur lui fasse entendre le doux langage de l'amour, à coup sûr la tête lui tournera et le meilleur remède pour sauver sa vertu, sera de la renvoyer à son village; telle est la situation de madame Dirval. Ainsi la morale de la pièce ne s'adresse directement qu'aux jeunes villageoises qui viennent respirer indiscrètement

l'air contagieux de la capitale. Les femmes élevées dans cet air-là courent bien moins de risques : aguerries aux séductions dès l'enfance, elles acquièrent de très-bonne heure une expérience salutaire, et bientôt il n'y a plus d'illusions pour elles.

Il faut avouer que madame Dirval est bien Agnès; elle ne sait pas que le don d'un portrait tire à conséquence, que l'ami d'une jeune femme n'est qu'un amant, et qu'un amant fait toujours tort au mari. Elle a cependant auprès d'elle monsieur de Formont, frère plus incommode qu'un mari, franc campagnard, qui fatigue beaucoup sa sœur à force de l'aimer et de la prêcher; elle a madame Euler, sa maîtresse de dessin, qui vaut une duègne pour la vigilance et les conseils. Avec de tels mentors, elle ne devrait pas être si ignorante; son indolence, sa froideur naturelle la servent mieux encore que la surveillance de ses argus. Elle n'est pas bien sûre de ce qu'elle veut et ne sait trop ce qu'elle aime, espèce d'automate que le frère et l'amant font tourner alternativement chacun de leur côté comme avec un fil. Il est assez comique de voir dans le cours de la pièce les projets de Daraincourt (c'est le nom du séducteur) déconcertés par le frère, qui arrive toujours à point nommé au moment critique. Madame Dirval est-elle sur le point de donner son portrait à Déricourt, le frère survient *heureusement*, s'empare du portrait et feint de croire qu'il était destiné pour lui; la scène est plaisante et théâtrale. Madame Dirval, qui a perdu deux cents louis au jeu, va-t-elle donner sur elle un grand avantage à son amant en lui empruntant de l'argent, le frère accourt *heureusement* et lui apporte six mille francs qu'il dit avoir reçus pour elle de son mari. Mais ce frère éternel, ce frère qui est partout, ne se trouve point dans l'occasion décisive; il sait qu'on entraîne sa sœur dans un bal très-suspect; il prend le parti

d'y aller; il le dit aux spectateurs que ce projet fait beaucoup rire, et il n'y va point : ainsi ce qui sauve réellement la sœur, ce n'est ni le frère ni la duègne; ce n'est pas même l'arrivée du mari, qui au cinquième acte revient de l'armée et ne trouve point sa femme au logis. Ce qui la sauve, c'est l'impatience de l'amant, qui, à la faveur du bal, veut brusquer trop tôt l'aventure. La jeune femme n'a pas encore dépouillé tous les préjugés de son village; elle n'est pas mûre pour une si haute entreprise; la témérité de Déricourt fait de madame Dirval une Lucrèce; elle s'arrache des bras de ce nouveau Tarquin, et revient chez elle effarée et tremblante, sous la conduite de son cousin, jeune fou, qui n'a pas eu d'autre but en lui rendant ce service, que de souffler sa charmante cousine à un rival. Le mari qui ne se doute pas du danger que sa femme a couru, l'embrasse avec beaucoup de tendresse, et la ramène prudemment au village, un peu moins agnès qu'elle n'était; car, quoi qu'on en dise, Paris est pour les femmes une très-bonne école.

Telle est l'action principale, assez mince, comme on voit, et que j'ai détachée d'une foule d'accessoires dans lesquels elle se trouve comme noyée. Les détails sur les ridicules du jour, la plupart assez vrais et même d'un bon comique, ne sont point assez habilement fondus dans l'intrigue; ils en refroidissent la marche. Ce petit cousin qui ramène du bal sa cousine, est une image très-naturelle de nos agréables. Le jeune Armand le rend à merveille; mais le rôle ne plait pas, parce qu'il est isolé et ne tient à rien, peut-être aussi parce que rien n'est plus usé sur la scène, que le portrait d'un fat. M. Morand, oncle de madame Dirval, est un de ces nouveaux riches, uniquement occupé de la hausse et de

la baisse ; il ressemble trop à nos *Turcarets* de l'ancien régime, pour que la peinture en soit bien piquante. Ce rôle, très-bien joué par Grandmesnil, est également étranger à l'intrigue ; il n'a de rapport à la pièce que parce que c'est chez lui que madame Dirval est logée.

M. Basset, autre agioteur, prend encore moins de part à l'action, mais il a une teinte plus comique, et se trouve un moment en scène avec Formont. On a beaucoup ri de certaines façons de parler écrites dans la langue de ces messieurs, telles que *c'est différent; votre domaine est-il conséquent*? Il y a aussi trois femmes, placées là par l'auteur, pour représenter le corps très-nombreux des femmes folles et ridicules de Paris; elles paraissent fort méprisables sans être plaisantes, toujours par la raison que leurs travers et leurs folies ne sont point assez liées à l'action principale; elles embarrassent le théâtre et affaiblissent l'intérêt.

Le personnage de Formont est très-théâtral, et il est joué par Fleury avec une perfection rare. C'est une espèce de misantrope moins brusque et moins emporté que celui de Molière; ce n'est pas par humeur contre l'espèce humaine, c'est par le vif intérêt qu'il prend à sa sœur qu'il fronde rigoureusement les mœurs du jour ; il produit surtout un grand effet dans une scène où il se trouve vis-à-vis le séducteur et une femme galante, qui veulent jeter du ridicule sur ses manières et ses principes. Il oppose les usages de son pays, où *l'on dort la nuit*, où *l'on veille le jour*, etc. ; au train de vie de Paris, cela n'est pas neuf ; mais cela est vrai et bien placé. On a beaucoup aimé aussi la distinction qu'il fait de cette classe nombreuse d'honnêtes gens qui, à Paris, pratiquent la vertu en silence, d'avec cet essaim d'étourdis qui font du fracas et donnent le ton : la scène où il dé-

masque le séducteur, est d'une invention neuve et hardie ; mais elle n'est point préparée : elle est mal placée, et l'exécution ne répond pas au dessein.

J'ai déjà dit que le rôle de madame Dirval était froid, et Melle. Mézerai joue très-naturellement ces sortes de rôles. Le caractère de madame Euler est noble, plein de douceur et de prudence ; c'est la vertu dans toute sa dignité : le talent de Melle. Contat lui prête encore un nouveau mérite. Damas joue avec beaucoup de finesse et d'intelligence le rôle de Déricourt ; mais l'aisance et la grâce ne s'y trouvent pas. Il y a dans son maintien, comme dans son débit, de la roideur et de l'affectation.

A travers les nombreux applaudissemens dont on a couvert la pièce, et que la réputation de l'auteur justifie, le public impartial a su démêler les beautés et les défauts. De jolis vers, des détails charmans, des traits naïfs, et qui paraissent neufs à force de simplicité, des saillies heureuses, des sentimens doux et honnêtes, un dialogue naturel et facile ; plusieurs belles scènes, dignes du premier comique de nos jours ; une excellente morale, un caractère de candeur, de probité et de vertu, qui fait aimer l'auteur ; voilà ce que nous avons reconnu avec plaisir dans la pièce nouvelle.

Mais l'équité sévère dont nous faisons profession ne nous permet pas de dissimuler qu'il y a beaucoup de longueurs, et une foule de petites naïvetés puériles. Les conversations ne finissent pas ; l'action se traîne avec peine ; un caquetage continuel, une sorte de tatillonage dans le dialogue, un vain babil qui remplit des scènes vides, répand une certaine langueur sur tout l'ouvrage. On y aperçoit des réminiscences assez fortes du Misantrope, et surtout du Séducteur ; trop de comique usé, peu de liaison et d'ensemble. C'est une pièce d'intrigue, où il n'y a point d'intrigue, et une suite de

conversations en cinq actes, plutôt qu'une véritable comédie. (9 *thermidor an* 8.)

LES CHATEAUX EN ESPAGNE.

Cette comédie de Collin est restée au théâtre, grâce à Molé. Cet excellent acteur y joua le principal rôle avec une verve de gaieté et de folie qui entraîna tous les spectateurs : le succès fut disputé, les sifflets se jetèrent à la traverse ; Molé emporta tout d'assaut. Il y a des détails charmans dans la pièce, il y a des songes délicieux. L'homme aux châteaux est un fou dont le théâtre devrait être aux Petites-Maisons ; mais on le voit, on l'entend avec le plus grand plaisir sur la scène. L'action et l'intrigue sont faibles. Il y a un amant transi qui refroidit la pièce au lieu d'y jeter de l'intérêt ; la délicatesse de cet amant ressemble beaucoup à la niaiserie. Après Molé, Fleury a joué le rôle de Dorlange avec beaucoup de talent et de succès : c'est aujourd'hui Armand qui en est chargé : il s'en acquitte avec grâce, et une très-aimable vivacité de jeune homme.

Quoique le fond de la pièce ne soit pas très-raisonnable, le principal personnage est un être chimérique, un aventurier, un juif errant, sans feu ni lieu, sans parens, sans famille, sans argent, voyageant comme les capucins, et vivant aux dépens de ceux dont les maisons se rencontrent sur sa route : il a fallu une dépense extraordinaire d'esprit, de gaieté et de jolis vers, pour établir solidement dans cette comédie un pareil dom Quichotte avec son Sancho, car il en a un presqu'aussi fou que son maître. Un homme sur le pavé, qui n'a pas de gîte, qui n'a pas le sou, et qui a un domestique ! cela est burlesque. Mais un domestique

est toujours nécessaire dans une comédie, pour que le maître ait avec qui causer, et la soubrette à qui parler.

L'idée des Châteaux en Espagne est morale et philosophique. Toute la vie humaine n'est qu'une suite de châteaux en Espagne, un tissu d'erreurs et d'illusions : les malheurs que l'on craint n'arrivent pas, ceux qu'on ne craint pas arrivent; on espère des biens dont on ne jouit jamais, il en vient qu'on n'espérait pas; on dédaigne le présent, on vit dans l'avenir : on forme des projets, on conclut des marchés la veille de sa mort; on bâtit des maisons quand on n'a besoin que d'un tombeau.

Tu secanda marmora
Locas sub ipsum funus, et sepulcri
Immemor struis domos.

Jouir n'est pas un bien à l'usage de l'homme, espérer et rêver, voilà son élément. La raison est un ministre disgracié; toute la faveur, tout le crédit sont pour la passion et l'imagination. Un bourgeois se retire après avoir fait une petite fortune : il va, dit-il, se reposer; il meurt d'ennui six mois après. Un grand seigneur maudit la cour : il crie à l'injustice; il ne veut plus vivre que pour lui dans ses terres : on l'y exile, et il y meurt d'ambition rentrée.

Certaines passions paraissent inexplicables. L'avare et surtout le joueur étonnent : on ne conçoit pas quel plaisir l'un peut avoir à garder, l'autre à perdre son argent; mais l'avarice et le jeu sont les deux passions les plus fortes, les plus incurables, parce que ce sont celles qui occupent le plus l'âme, qui lui donnent les plus vives secousses : voilà pourquoi il est si important dans la jeunesse de se donner des goûts nobles et honnêtes qui puissent occuper et remplir l'âme sans la dé-

grader. L'avare jouit de tout ce qu'on peut se procurer avec de l'argent, et n'en dépense point; le joueur jouit de tout l'argent qu'il peut gagner, lors même qu'il en perd beaucoup. L'espoir des châteaux en Espagne est moins vif, mais plus agréable et plus doux que celui du jeu, qui ronge et qui ruine. Les châteaux en Espagne sont la consolation et la richesse du pauvre, quand le pauvre les bâtit sans frais; mais souvent il veut donner un fondement à ses châteaux, les asseoir sur quelque chose. Victor, le valet de Dorlange, établit le sien sur un billet de loterie : on peut gagner le gros lot; cette possibilité s'achète, et l'achat se répète souvent : il faut être aussi niais que l'était Janot, pour croire qu'on peut gagner à la loterie sans y avoir mis. Dans la fameuse pièce des *Battus paient l'amende*, Janot a dépensé quelqu'argent pour lire la liste des gagnans de la loterie, et voir s'il est du nombre : on lui demande s'il a mis à la loterie, et comme il répond qu'il n'y a pas mis, on se moque de lui; mais Janot, sans se déconcerter, réplique : *Que sait-on? l'hasard.* Le hasard est la divinité des sots. Le docteur Bartholo dit fort bien : *Il n'y a point de vent, il n'y a point de premier venu; c'est toujours quelqu'un posté là exprès pour ramasser les papiers qu'une femme a l'air de laisser tomber.* De même il n'y a point de hasard. Le hasard dans les jeux est calculé : ce n'est point du hasard pour ceux qui savent le soumettre à leurs combinaisons, c'est de l'arithmétique et de l'algèbre : il n'est hasard que pour les imbécilles qui s'y fient, et qui en sont dupes.

Ce sont de jolis châteaux en Espagne que ceux des Chasseurs, de la Laitière, et du Curé dans La Fontaine. Celui de Pyrrhus, dans Boileau, est noble et intéressant; ceux de Dorlange font beaucoup d'honneur au talent de Collin. Parmi nos comiques modernes, il y

en a qui ont plus de nerf, plus d'intrigue; il n'y en a pas qui ait autant de grâce dans le style. On dit que La Fontaine étant logé chez Fouquet, lors de la disgrâce de ce financier, on jugea qu'il fallait mettre aussi les scellés sur les papiers du poëte, pour voir si l'on n'y trouverait pas de quoi prouver les concussions du surintendant : on y trouva la fable de la Laitière que l'auteur venait d'achever d'écrire. Le clerc qui visitait les papiers n'était pas un grand-clerc : cette fable lui donna de violens soupçons sur l'ambition de La Fontaine; ce vers surtout :

Je m'écarte, je vais détrôner le sophi.

le fit frémir. Il se persuada que le roi de Perse n'avait point de plus redoutable ennemi que La Fontaine, et se hâta de dénoncer le fabuliste pour conserver au sophi son trône; on se moqua du clerc. Il faut se moquer ici de ceux qui ont mis ce conte sur la scène; deux poëtes comiques en ont déjà fait usage, l'un avec succès, l'autre très-malheureusement. (20 *janvier* 1814.)

LE VIEUX CÉLIBATAIRE.

Il y avait du monde comme à une pièce nouvelle : la comédie fait très-bien ses affaires toute seule, et, dans ce moment, se passe à merveille de la tragédie; car le lendemain on a donné le Cid, et il n'y avait personne.

Dans le Mariage de Figaro, un libertin prétend que l'amour est le roman du cœur, et que le plaisir en est l'histoire. Dernièrement, au Vaudeville, on assurait que, pour un ivrogne, une bouteille vide est le roman, et une bouteille pleine l'histoire : tout littérateur pense que des deux comédies faites sur le malheur du célibat, le Légataire universel est l'histoire, et le vieux Célibataire le ro-

man. Si le vieux célibataire est malheureux, ce n'est point du tout parce qu'il n'a ni femme, ni enfant ; c'est parce qu'il n'a ni caractère, ni sens commun : c'est un vieux imbécille, un vieux Cassandre, qui tremble devant ses domestiques. Sa gouvernante est sa bonne : elle lui lit ses lettres ; elle lui donne ses gants, son chapeau, sa canne : je ne sais si elle ne lui met pas sa serviette, et si cé vieux enfant mange tout seul. Je ne sais où l'auteur a pris le modèle de son vieux célibataire : ce n'est certainement pas à Paris ; un vieux célibataire riche est à Paris un homme très-heureux, qui a une bonne maison, une bonne table, qui ne voit autour de lui que des visages gais, et qui goûte tous les plaisirs de la société sans avoir les embarras du ménage.

Pour rendre son automate intéressant, Collin l'a fait bon et sensible ; mais sa bonté et sa sensibilité ne sont que faiblesse : on dit que M. Dubriage aime son neveu, et il n'a pas fait un pas pour le connaître ; il l'a tenu en province sous prétexte d'économie ; il n'a pas daigné le voir et lui parler ; il a chargé une domestique du soin de son entretien ; il n'a pas même pris la peine de lire les lettres de ce neveu chéri ; il n'a pas même eu la curiosité de s'assurer, par ses propres yeux, des sottises qu'on lui lisait. Ce n'est point là un célibataire ; c'est un vieillard en enfance : on s'amuse de sa simplicité, on rit de la peur qu'il a de ses domestiques, comme on rit au boulevard d'un niais ou d'un jocrisse ; mais ce n'est point là un caractère, c'est une caricature. Les vieux célibataires ne sont pas faits ainsi : le Géronte du Légataire est bien plus naturel et plus vrai ; c'est un exemple bien plus frappant des malheurs du célibat ; il est infirme et moribond, et n'a auprès de sa personne qu'une servante qui se moque de lui, un neveu qui attend le moment d'hériter, une femme intéressée qui veut assurer

cette succession à sa fille, en lui faisant épouser le vieillard, un petit apothicaire qui accable d'injures son malade, et deux parens qui viennent du Bas-Maine pour le menacer et l'insulter ; enfin, on dispose de ses biens de son vivant, et on fait pour lui un testament : voilà, je crois, un célibataire vraiment à plaindre.

Mais il ne tient qu'à M. Dubriage de se bien divertir, et d'aller se promener ailleurs qu'au Luxembourg ; il se porte bien, et n'est malade que d'esprit. L'habile auteur s'est bien donné de garde de le présenter avec des infirmités dégoûtantes ; il n'est question dans sa pièce ni de clystères, ni de médecines, ni de néphrétique, ni de léthargie, toutes choses qui font mal au cœur à nos belles. Autrefois on mourait de rire en voyant le Géronte du Légataire recevoir la première visite de sa maîtresse avec un lavement dans le corps, forcé, après bien des grimaces, d'interrompre un entretien galant pour aller à la garde-robe : les élégantes du siècle de Louis XIV avaient la bêtise de trouver cela plaisant. Aujourd'hui toute la bonne compagnie dédaigne ce comique comme ignoble, et du plus mauvais ton. L'imbécillité de M. Dubriage plait beaucoup plus que la colique de Géronte, quoique cette colique soit beaucoup plus naturelle : d'ailleurs le neveu et la nièce de M. Dubriage, domestiques chez leur oncle, triomphant enfin des calomnies de la gouvernante et de l'entêtement du vieillard imbécille, vainqueurs de la conspiration des valets devenus maîtres de la maison, forment la matière d'un roman qui intéresse, d'un roman plus beau que l'histoire : la comédie du Légataire universel a d'autant plus de droits au titre d'histoire, que c'est en effet une histoire véritable qui, dit-on, en fait le sujet.

C'était un excellent métier à Rome, sous les empereurs, que celui de vieux célibataire riche et sans en-

fans : l'auteur comique qui eût manqué de respect pour un état si honoré, si heureux, eût infailliblement été sifflé. Pour donner à mes lecteurs une idée de la félicité de ces anciens célibataires, et des honneurs qu'on leur rendait, j'ai envie de mettre sous leurs yeux un dialogue de Lucien qui m'a paru plaisant. Lucien, le plus bel-esprit de son siècle, a passé sa vie à se moquer des dieux de son pays et des philosophes de son temps : il n'a point fait d'ouvrages, mais une foule de morceaux charmans, recueillis en deux gros volumes ; il n'y en a point de bonnes traductions, parce que les traducteurs ont rarement le goût fin, l'esprit léger et l'humeur enjouée. La scène du dialogue est aux Enfers, entre deux vieillards, *Simyle* et *Polystrate*, dont l'un était mort environ trente ans avant l'autre.

Simyle s'écrie en voyant arriver son ami Polystrate : « Te voilà donc enfin ! tu viens me rejoindre chez les » morts, après avoir vécu près de cent ans. *Polystrate* : » Tu as raison, mon cher, car j'en ai quatre-vingt-dix-» huit. *Simyle* : Et comment as-tu passé les trente ans » à peu près écoulés depuis notre séparation ? quand je » mourus tu étais encore un jeune homme d'environ » soixante-dix ans. *Polystrate* : Je vais t'étonner ; j'ai » passé ce temps-là le plus agréablement du monde. » *Simyle* : Il y a de quoi être surpris. Quel agrément » peut goûter dans la vie un homme de soixante-dix » ans, infirme et seul, sans femme ni enfans ? *Polys-» trate* : Que te dirai-je ? J'étais maître absolu, je pou-» vais tout ce que je voulais ; les plus beaux garçons, » les plus jolies femmes s'empressaient à me plaire : la » table la plus somptueuse ! les vins les plus exquis !... » *Simyle* : Ah ! voilà du nouveau ; quel conte me fais-tu » donc là, à moi qui t'ai toujours connu pour l'homme » le plus économe ? *Polystrate* : Mais observe donc, mon

» ami, que tout cela ne me coûtait rien; ce n'était pas
» moi qui faisais cette dépense. Tous les matins une
» foule de courtisans assiégeait ma porte; on m'envoyait
» de toutes parts des présens; on m'offrait à l'envi ce
» que la terre produit de plus beau et de plus rare.
» *Simyle :* Mais après ma mort, tu as donc été roi?
» *Polystrate :* Non, je n'étais pas roi; mais j'avais une
» foule d'amans. *Simyle :* Tu me fais rire; des amans!
» toi! à ton âge, avec quatre dents dans la bouche.
» *Polystrate :* Oui, des amans, et des premiers de la
» ville, encore : oui, vieux et chauve, tel que tu me
» vois, avec mes yeux chassieux et ma pituite, on me
» rendait des soins avec un plaisir extrême : heureux
» celui que j'honorais d'un regard! *Simyle :* Mais quel
» service as-tu donc rendu à Vénus pour qu'elle ait accordé
» à tes désirs de redevenir jeune, beau, aimable? *Polys-*
» *trate :* Aucun; je te dis que tel que j'étais j'inspirais
» de l'amour. *Simyle :* Explique-moi donc cette énigme?
» *Polystrate :* Cela est cependant assez clair; on sait ce
» que c'est que cet amour-là : c'est celui qu'on a pour
» les vieillards riches qui n'ont point d'enfans. *Simyle :*
» Ah! je conçois maintenant quelle était ta beauté; tes
» grâces te venaient de la Vénus dorée. *Polystrate :* Tu
» n'imagines pas jusqu'où allait la folie de mes amans,
» quels hommages serviles ils me rendaient; j'en ai
» bien joui, je t'assure : souvent je faisais le cruel : je
» m'amusais de temps en temps à bannir de ma présence
» quelqu'un de ces rivaux; il fallait voir quels efforts
» ils faisaient pour se supplanter mutuellement, avec
» quelle ardeur ils se disputaient mes bonnes grâces.
» *Simyle :* Mais, enfin, comment as-tu disposé de ta for-
» tune? *Polystrate :* Je flattais chacun d'eux de l'espoir
» d'être mon héritier : ils me croyaient, et redoublaient
» de flatteries; mais j'avais en secret un autre testa-

» ment : c'était le véritable, et dans celui-là je ne leur » ai légué que des larmes à répandre. *Simyle :* Quel » est donc l'heureux mortel que tu as institué légataire? » est-ce un de tes parens? *Polystrate :* Non, c'est un » esclave que j'avais nouvellement acheté, un jeune » Phrygien d'une beauté parfaite et de l'âge d'environ » vingt ans. *Simyle :* Je soupçonne un peu par quels » services il a mérité un si riche héritage. *Polystrate :* » Ce barbare, cet esclave m'en a paru plus digne que » tous les autres, et maintenant les plus grands per- » sonnages lui font la cour : il a le menton rasé, il » parle un langage barbare; mais il n'en a pas moins » un rang parmi les patriciens les plus illustres, depuis » qu'il a hérité de tous mes biens. Le voilà maintenant » plus noble que Codrus, plus beau que Nirée, plus » sage qu'Ulysse. *Simyle :* Peu m'importe qu'il soit, s'il » le juge à propos, le chef de la Grèce, cela ne me fait » rien; mais je suis ravi que les autres n'aient point » hérité. » Ce Polystrate était, comme on voit, un autre homme que M. Dubriage, et savait tirer un meilleur parti de son célibat.

Saint-Fal exprime très-naturellement l'ennui, la pusillanimité et la nullité profonde du Célibataire. Le jeu de Melle. Leverd est excellent dans le rôle de la gouvernante. Michot, qui joue l'intendant, a des lazzis très-comiques et le don de faire rire. Armand est un digne héros de roman : il intéresse beaucoup dans le rôle du neveu; et Mlle. Volnais rend celui de la nièce avec décence et sensibilité. (3 *octobre* 1811.)

FABRE D'ÉGLANTINE.

L'INTRIGUE ÉPISTOLAIRE.

On ne croira pas aisément que dans un temps où l'on affecte tant de dégoût pour nos anciens comiques, une farce aussi plate et aussi grossière que l'*Intrigue Épistolaire* ait pu avoir quelque vogue : nos petites pièces les plus folles sont des chefs-d'œuvre d'art et de raison, si on les compare avec ce tissu de vieilles parades. Fabre avait pris un vol si haut dans le *Philinte*, il s'était tellement guindé sur les échasses de la philosophie, qu'on a peine à concevoir comment ce grand régénérateur de l'espèce humaine a pu rabaisser sa dignité morale et politique jusqu'aux bouffonneries les plus triviales. On lui avait sans doute reproché le fonds triste et noir, l'âpreté sauvage et le lourd pédantisme qui défigure les homélies du *Philinte*; il voulut être gai et léger, il donna dans le bas et dans le burlesque.

Dum vitant stulti vitia, in contraria currunt.

Il ramassa toutes les sottises, tous les méchans lazzis du théâtre italien et espagnol, tout ce qu'il y avait de plus extravagant et de plus grotesque dans nos anciennes farces, et, chargé de ce précieux butin, il en composa l'*Intrigue Épistolaire*, qu'on peut regarder comme un centon formé de lambeaux comiques déjà usés sur les tréteaux même de la Foire et des boulevards. J'ai souvent insisté sur le ridicule qu'il y a de reproduire aujourd'hui,

sur notre scène, les tuteurs et les pupilles, les ruses des amans pour enlever leurs maîtresses. Beaumarchais, dans le *Barbier de Séville*, avait fait un effort d'esprit pour rajeunir ce canevas suranné, et il semblait qu'en ce genre ce fût véritablement le dernier effort de l'esprit humain. Fabre cependant, long-temps après, trouva la matière neuve et digne de son génie. Aujourd'hui même encore nos théâtres sont infectés de tuteurs et de pupilles. A Feydeau, à Louvois, au Vaudeville, on voit encore des filles prisonnières, mais on n'en voit plus que là : il y a long-temps que nos mœurs ont prononcé la mise en liberté des filles et des femmes; et je ne vois pas pourquoi les poëtes dramatiques s'obstinent à réintégrer ce sexe aimable dans sa captivité. De tous les sujets de comédie, c'est aujourd'hui le plus inepte, le plus en contradiction avec le ton de la société.

Fabre imagina peut-être que l'époque à laquelle il fit représenter cet imbroglio lui donnerait un nouveau prix : la première effervescence de l'anarchie révolutionnaire exaltait alors tous les esprits; l'autorité la plus légitime se transformait en tyrannie; les pères, les maris, les oncles, les tuteurs étaient autant de despotes domestiques : c'était un beau moment pour immoler à la vindicte publique, un tuteur qui veut interdire à sa pupille le libre exercice de ses droits. Il faut cependant rendre justice à la réserve et à la modération du poëte; il n'y a dans sa pièce ni invectives contre la tyrannie de l'éducation, ni tirades contre l'inquisition sévère qui comprime le cœur des filles, genre de despotisme aussi coupable que celui qui comprime la pensée des auteurs. Les plaintes de la pupille ne sont point généralisées : il n'y a pas dans tout l'ouvrage la moindre teinte de philosophie; les farces y sont dépouillées de l'emphase doctorale; le ridicule y est à nu.

Le tuteur Clénard est un procureur encore plus sot que méchant, contre l'ordinaire de ses pareils : il porte et rapporte les lettres amoureuses, attachées à un pan de son habit; les amans en agissent envers lui comme les polissons des rues, à l'égard des passans dans les jours de Carnaval. Il signe un contrat de mariage sans le lire, sur la foi d'un clerc qu'il ne connaît pas, bonhomie dont peut-être aucun procureur ne s'est jamais rendu coupable.

Sa sœur Ursule est héritière de tous les proverbes de l'écuyer de dom Quichotte, et ne se pare pas même des meilleurs effets de la succession; les sentences qu'elle débite sont ce qu'il y a de plus trivial : *A bon chat, bon rat*; *l'occasion fait le larron*; *qui se fait brebis, le loup le mange*, etc., etc. Tout le rôle est de cette force-là; c'est là toute la philosophie de Fabre dans cette pièce. O législateur des nations, exterminateur des préjugés, oracle de l'humanité et de la raison, à quel point ton génie s'est-il ravalé! L'apôtre des principes éternels de l'ordre n'est plus que l'écho de Sancho Pança.

Le peintre Fougère nous est donné par l'auteur lui-même comme un *caractère de haut comique*; c'est un fou digne des Petites-Maisons, un misérable barbouilleur, gueux comme un peintre, qui croit avoir du génie parce qu'il a le transport au cerveau : nous avons vu des poëtes qui étaient la copie de ce peintre; mais c'étaient des caractères du plus bas comique. Fabre nous apprend encore que la pupille Pauline est *une jeune amoureuse forte*; oui, très-forte en effronterie, en fausseté, en extravagance; elle n'a ni ingénuité, ni pudeur, ni timidité, rien de ce qui rend les filles intéressantes; tantôt dissimulée, tantôt furieuse, tantôt insolente; ce qu'on peut en dire de plus favorable, c'est qu'elle est folle.

La scène des mannequins devrait être renvoyée chez

Nicolet. Dugazon, qui joue le rôle de Fougère, se sert fort mal de la pique : c'est un exercice qu'il paraît avoir oublié.

L'apparition du véritable clerc qui produit tant de rumeur à la fin de la pièce, est un incident visiblement emprunté de la scène de Bazile dans le *Barbier de Sévile* : celle-ci est beaucoup plus vraisemblable et traitée avec plus d'art. Bazile a des raisons de poids pour se taire ; le clerc, au contraire, a des motifs pour parler; il n'a que quatre mots à dire, et il ne dit rien. La scène de Beaumarchais est vive et forte d'intrigue; celle de Fabre est une cohue qui n'est forte qu'en bruit. Bazile se retire d'une manière comique comme un maître fripon; le clerc se laisse chasser comme un sot. (11 *messidor an* 10.)

LE PHILINTE DE MOLIÈRE.

Le *Philinte de Molière*! Ce titre est un mensonge et même une calomnie. Le Philinte de cette pièce n'est point celui de Molière; c'est le Philinte de J.-J. Rousseau : Fabre en convient lui-même dans son prologue; et il est bien étrange, qu'après avoir déclaré formellement que c'est au philosophe génevois qu'il doit sa comédie, il entreprenne de diffamer Molière en voulant se l'associer. M. Fabre, du moins pour les idées, est fait pour s'allier avec Rousseau; mais il n'a rien de commun avec Molière. On ne peut trop inviter les comédiens français à ne pas insulter plus long-temps le père de la bonne comédie par un titre aussi injurieux que faux. Le Philinte présenté dans le *Misantrope* comme un honnête homme, sage et modéré, n'a pas un seul trait de ressemblance avec le fripon peint par le génevois dans

sa lettre sur les spectacles, et mis sur la scène par son disciple Fabre.

On sera peut-être surpris que Rousseau, qui avait pris pour devise la *vérité ou la mort*, ait falsifié un personnage de Molière, au point de faire d'un homme prudent et raisonnable, un monstre d'inhumanité; mais il faut toujours se rappeler que le citoyen de Genève jouait dans la société le rôle de frondeur et de misantrope; qu'une partie de son éloquence était dans l'amertume de sa bile. Si le *Philinte de Molière* n'était qu'un philosophe doux et modéré, il fallait que le déclamateur Rousseau fût un imposteur et un charlatan. La conséquence était nécessaire; et dans l'alternative, Rousseau a mieux aimé accuser ce Philinte d'être un fripon, que de laisser conclure qu'il était lui-même un charlatan.

Il était naturel que le jongleur génevois excitât l'enthousiasme de Fabre d'Eglantine : on peut dire que le panégyriste et le héros étaient dignes l'un de l'autre.

> Je le dis hautement, si le méchant m'assiège,

s'écrie l'auteur du *Philinte*,

> Qu'il sache que Rousseau lui-même me protège;
> Et certes *ce n'est pas implorer aujourd'hui*
> *Une frêle assistance, un médiocre appui,*
> *Que d'être précédé de l'âme d'un grand homme*
> *Digne de l'âge d'or et de l'antique Rome,*
> Protecteur de l'enfance et de l'humanité,
> *L'apôtre précurseur de notre liberté.*

Je compte pour rien la barbarie de ces vers; je reprocherais à tout autre poëte cette tournure gothique et bizarre, ce galimatias pitoyable *ce n'est pas implorer un médiocre appui que d'être précédé de l'âme*, etc. Des hauteurs de sa philosophie, le régénérateur Fabre dédaigne ces vétilles de la grammaire et du style; il laisse l'élégance,

la pureté, l'harmonie aux esclaves, aux âmes viles et corrompues; mais ce que je ne puis pardonner à ce penseur sublime, c'est sa profonde ignorance du gouvernement de *l'antique Rome.* C'est une insulte plutôt qu'un éloge, de dire que Rousseau était *digne de l'antique Rome* : les écoliers mêmes savent que l'antique Rome fut le siége de la plus odieuse aristocratie. Un sénat orgueilleux et tyrannique opprimait les citoyens; les riches déchiraient à coups de fouet les pauvres plébéiens leurs débiteurs; exclu de toutes les dignités, le petit peuple n'était admis qu'à l'honneur de verser son sang pour la patrie; les pères conscrits, souvent importunés des plaintes de leurs victimes, n'avaient pas d'autre moyen de s'en débarrasser, que de les envoyer se faire tuer à la guerre sous divers prétextes. Rousseau, dans l'antique Rome, eût sans doute été un tribun aussi éloquent que les Gracques, mais il aurait eu le même sort; il eût éprouvé qu'il était encore plus dangereux de faire le républicain dans la république romaine que sous la monarchie française.

Qu'on ne me parle donc plus de l'antique Rome, car j'ai le malheur de savoir l'histoire romaine un peu mieux que ne la savaient ces illustres défenseurs du peuple qui, pleins de mépris pour les esclaves et les fanatiques qu'on leur avait donnés pour patrons dans leur baptême, s'étaient décorés des noms mémorables des *Brutus*, des *Scévola*, des *Fabricius*, etc. Ces honnêtes patriotes ne se doutaient pas qu'ils empruntaient les noms des plus fiers aristocrates et des plus fermes appuis du despotisme patricien.

Pour ce qui regarde *l'âge d'or*, M. Fabre me paraît beaucoup plus conséquent; car on dit que dans *l'âge d'or* il n'y avait ni lois, ni gouvernement, ni propriétés, ni institutions civiles et religieuses, et qu'il y régnait par conséquent une véritable liberté : d'ailleurs,

tous les biens étaient communs, et les femmes aussi, ce qui valait encore mieux que la loi agraire et le partage des terres, dogme fondamental des amis du peuple.

Lorsque j'attribue toutes les horreurs de nos dissensions civiles à l'entreprise extravagante de réaliser les chimères philosophiques, on m'accuse de calomnier la philosophie; mais voici Fabre qui se déclare mon défenseur officieux, et j'espère bien qu'aucun de mes adversaires ne pourra méconnaître l'autorité d'un apologiste aussi respectable. Oui, Rousseau fut *l'apôtre précurseur de cette terrible liberté* dont Fabre fut l'un des fondateurs et des martyrs; et ce n'est pas moi qui le dis, c'est Fabre lui-même. Rousseau a donc été le saint Jean de l'évangile révolutionnaire : il a préparé les voies à ces redoutables messies qui nous ont apporté le baptême de sang au nom de la patrie et de l'humanité. Ce que Fabre dit ici de Rousseau, s'applique à tous les prédicateurs d'hypothèses et de théories insensées, que l'orgueil aveuglait sur les dangers de leur doctrine anti-sociale.

Cette comédie de *Philinte*, regardée comme le chef-d'œuvre de Fabre d'Eglantine, fut représentée avant la révolution; elle était trop favorable à l'esprit de vertige qui régnait alors, pour ne pas être bien accueillie; mais elle est si triste et si lugubre, si hérissée de capucinades démagogiques, qu'elle n'obtint qu'un succès d'estime. Les spectateurs n'étaient pas encore assez patriotes pour s'ennuyer en l'honneur des nouvaux systèmes : le *Philinte* fut beaucoup loué et fort suivi; aujourd'hui, on le loue peu et on le suit encore moins. Il y a une belle scène, une belle situation; on remarque plusieurs traits d'égoïsme bien saisis dans le caractère de Philinte; mais le tout n'est qu'une ébauche informe, un canevas pour des sermons. L'auteur oppose à son égoïste, un redresseur banal des torts et griefs, un dom Quichotte de vertu

et d'humanité, un Alceste qui ne ressemble pas plus à celui de Molière, que le Philinte de Rousseau ne ressemble au Philinte de l'auteur du *Misantrope*. (19 *brumaire an* 12.)

L'AMOUR ET L'INTÉRÊT.

Ce devait être un beau jour pour la mémoire de Fabre d'Eglantine ; son génie seul faisait tous les frais du spectacle : un de ses enfans que Melle. Contat prenait la peine de ressusciter, était produit sur la scène par cette actrice célèbre. On n'avait rien négligé pour donner un grand éclat à cette représentation. Jamais les sublimes déclamations d'Alceste n'avaient produit une plus vive impression. Un nombreux auditoire édifié, attendri de ce pathétique sermon sur l'humanité, prenait la ferme résolution de se consacrer désormais aux œuvres de miséricorde ; quoiqu'il n'eût pas droit d'attendre de la petite pièce un aussi riche fonds de morale et de vertu, cependant il comptait bien y reconnaître toujours à quelques traits, ce fervent apôtre du genre humain. Qu'on juge de l'étonnement et même du scandale de la pieuse assemblée, lorsqu'elle n'a trouvé dans l'*Amour et l'Intérêt* qu'une misérable intrigue, des caractères bas et vicieux, une femme orgueilleuse et jalouse, un fourbe, un avare, du vieux comique bien trivial, et pas une sentence honnête, pas même une petite maxime de bienfaisance.

J'avais vu jouer cette pièce en 1789, aux Tuileries, sur le théâtre qu'on appelait alors de *Monsieur* : des acteurs de province, mais formés par l'auteur, avaient cependant fait supporter au public la médiocrité de cet ouvrage. Je la revis depuis, en 1791, sur le second Théâtre Français, établi dans la même salle qu'occupe

aujourd'hui le Théâtre de la République : soit que les acteurs, avec plus de talens, y missent moins de soin et de zèle, soit qu'ils eussent négligé, dédaigné les avis de l'auteur et la tradition qui leur venait d'acteurs de province, ils voulurent jouer à leur manière ; la pièce me parut glaciale et soporifique. J'ignore ce qui a pu lui procurer l'honneur que Melle. Contat a bien voulu lui faire. Le rôle de Julie n'a pu la séduire que par sa ressemblance avec quelques caractères de femmes dans les pièces de Marivaux ; mais elle n'a pas observé que Julie a tout le bavardage des héroïnes de Marivaux, sans avoir les grâces et l'intérêt qui lui servent d'excuse.

Un dépit amoureux, suivi d'un raccommodement, voilà le fond de cette comédie : pour rajeunir une intrigue aussi usée, il a fallu pousser le dépit jusqu'à l'extravagance. Julie est jalouse d'Hortence ; quelques attentions trop marquées de son amant, Beauchêne, pour cette belle, la mettent en fureur, et l'on n'imaginerait jamais à quel excès ridicule elle porte la vengeance : Dormond, vieillard décrépit, aussi avare que riche, se trouve sous sa main ; quoique très-riche elle-même, elle veut l'épouser : elle se persuade faussement que son infidèle sera humilié par un pareil choix ; il l'eût été bien plus si elle eût choisi un jeune homme aimable. Un autre avantage de cette union bizarre, c'est qu'Hortence, sa rivale, est la nièce et l'héritière du vieillard, par conséquent ce mariage la déshérite. Forlis, frère de Julie, homme sottement intéressé, qui couche en joue la succession de sa sœur, quoiqu'elle soit beaucoup plus jeune que lui, flatte sa colère et l'anime à la vengeance. L'amant disgracié fait parvenir une lettre ; on ne la lit point : il vient lui-même, on l'écoute ; mais il a la bêtise ou la franchise de louer Hortence : dès lors tout

le fruit de son pathos est perdu ; il est impitoyablement chassé.

Le rôle le plus vrai, le plus naturel et le plus comique, est celui du vieillard : la femme qu'il épouse est jeune et belle ; il n'y prend pas garde, et ne voit qu'une femme riche ; malgré quelques singeries d'admiration et de désir, on s'aperçoit que la fortune de Julie lui est plus chère que sa personne. Le frère l'engage à faire à sa sœur une donation de tous ses biens ; il y consent, à condition que Julie lui fera le même avantage ; et sur ce qu'on lui représente que, suivant le cours de la nature, il mourra le premier, il répond : *Je me porte bien* ; excellent trait de caractère. L'amant, le valet, la soubrette, conspirent pour faire déguerpir le maudit vieillard ; la soubrette lui donne des soupçons et éveille sa jalousie ; Beauchêne, qu'on nous peint comme un modèle de sensibilité et de franchise, escroque à Forlis une somme de douze mille francs, sous le prétexte d'un voyage en Allemagne : ce frère, aussi sot que sa sœur, ne croit pas acheter trop cher la retraite d'un amant dont la présence lui fait ombrage. Les douze mille francs sont remis entre les mains du valet, qui se déguise en médecin, et vient, sans aucun prétexte plausible, rendre visite au vieux Dormond, sous le nom de Tamarin.

Arrivé depuis peu, grand ami d'Hippocrate,
Fameux pour le poumon autant que pour la rate.

Sur le bruit qui s'est répandu du mariage de Dormond, ce prétendu médecin a parié mille louis qu'il ne se ferait pas. « Vos mille louis sont perdus, répondit » Dormond. — Non, monsieur, car Dormond ne se » mariera pas ; et, sur les mille louis que je gagne, je » lui en apporte cinq cents bien comptés. » Le vieillard ne résiste pas à l'aspect de l'or ; il se jette sur les louis,

et signe un désistement au mariage : le médecin, nanti du papier, se retire, et fait ainsi ses adieux à Dormond :

Tout est dit, vous devez, monsieur, dans l'avenir,
De Gaspard Tamarin garder le souvenir ;
Il vient de vous sauver plus d'une maladie.
L'hymen est à votre âge.... une encyclopédie
De maux et de tourmens. . . . . . .
Tant qu'on n'a pas de femme on n'en est pas jaloux.
. . . .
Au reste, en vous quittant, voici votre régime :
Dans une heure au plus tard regagnez vos foyers,
Ayez bien l'œil à tout, à la cave, aux greniers,
Entassez vos écus ; gardez-vous d'une femme
Comme de la vipère ou de l'hippopotame ;
Jugez ! vous comprenez le bien que je vous veux ;
Mangez toujours pour un, pour un, jamais pour deux ;
Comptez bien votre argent, c'est un bon exercice,
Et vous ne sentirez jamais de maléfice.

Le style de cette scène est incorrect, plat et trivial ; le comique y dégénère souvent en farce ; Dugazon l'a beaucoup chargée à son ordinaire ; elle a excité plus de murmures que d'éclats de rire. La bassesse du vieillard qui renonce au mariage pour de l'argent, a singulièrement déplu, quoiqu'elle soit dans la nature, mais on n'aime point cette nature-là. Il est cependant plaisant que le frère fournisse lui-même l'argent qui doit faire échouer ses projets ; et la scène, malgré ses défauts, est une des meilleures de la pièce.

Le vieillard, fidèle à ses engagemens, part sans rien dire, et envoie un billet à Julie, qui reste confondue en se voyant refusée par un pareil imbécille : cet affront apaise les fumées de son orgueil ; et Beauchêne, qui survient sous prétexte de lui rendre son portrait, la trouve un peu plus traitable ; il fait le fier à son tour ; enfin, tout se raccommode, et l'on rit beaucoup aux dépens du frère, qui a fait les frais de la réconciliation.

Dès les premières scènes, l'ennui et le mécontentement du public se sont manifestés, et quelques mauvaises plaisanteries sur la vanité des femmes n'ont pas peu contribué à indisposer les loges. La pièce a paru froide, mesquine, d'un mauvais ton, et d'un genre de comique absolument hors de mode. Le jeu des acteurs n'en imposait pas beaucoup sur les défauts de l'ouvrage. Saint-Fal, dans le rôle de Beauchêne, était à la glace; Baptiste, sans à plomb, sans maintien, sans noblesse, le dos voûté, l'accent nazillard, et se frottant sans cesse les mains; Dugazon, médiocre même dans la farce; Grandmesnil, triste et peu saillant; la soubrette fort commune. L'admirable talent de Melle. Contat paraît même avoir échoué dans le rôle ingrat de Julie, quoiqu'elle y ait déployé beaucoup d'intelligence, de finesse et de sentiment. Il faut louer le zèle qui la porte à multiplier ses rôles, et plaindre l'erreur qui lui a fait consumer son talent sur une pièce qui ne reparaîtra peut-être pas. (13 *pluviose an 9.*)

LES PRÉCEPTEURS.

Quoi de plus misérable que la cabale d'un précepteur et d'une femme de chambre pour faire sortir de condition un autre précepteur, simple et nigaud à la vérité, mais au fond bon homme? Y a-t-il rien de plus risible que ce pédagogue Timante, qui mande à son frère de partir par le coche pour épouser une veuve de cinquante mille écus de rentes? Depuis quand les femmes de cette fortune ont-elles besoin pour trouver un mari de faire venir un précepteur du fond de la Gascogne ou de la Normandie? La bonne ville de Paris ne leur fournit-elle pas assez d'adorateurs de leurs écus, plus versés qu'un provincial dans l'art d'amuser l'amour-propre d'une

vieille coquette? Une veuve de cent cinquante mille livres de rentes peut avoir une fantaisie pour le précepteur de son fils, quand il est jeune et bien tourné, mais elle ne l'épouse point. Timante est véritablement trop modeste; puisqu'il dispose ainsi de la main de cette riche douairière, que ne la prend-il pour lui-même? La femme de chambre serait encore assez bonne pour son frère. Voilà cependant le petit complot que trament le précepteur et la femme de chambre, sous la cheminée, en déjeûnant ensemble à six heures du matin, dans le cœur de l'hiver; c'est sur ce mariage qu'ils bâtissent l'espoir de leur fortune. Que Timante, qui n'est qu'un sot, se berce de cette illusion, passe; mais Lucrèce, qui connaît le monde, devrait avoir un peu plus de sens commun.

Dans le *Bachelier de Salamanque* on voit une veuve qui veut épouser le précepteur de son petit-fils; mais c'est une vieille décrépite à qui l'amour a tourné la tête, et d'ailleurs Madrid n'offrait pas autant de ressources que Paris à une veuve sensible. Ce petit roman de l'auteur de *Gil Blas* présente dans quelques pages des vues plus fines sur les ridicules des parens et des précepteurs, des traits plus originaux, des caractères plus comiques que tout ce qu'on trouve sur le même sujet dans la fameuse comédie des *Précepteurs*.

Cette Araminte que l'on veut faire épouser au premier venu n'est qu'une faible copie des *Aramintes* de Regnard, de Dufresny, de Dancourt, etc. Rien n'est plus usé au théâtre que ces vieilles folles; celle-ci a cependant quelqu'avantage sur les autres, qui veulent voir avant que d'aimer; l'Araminte de Fabre soupire, avant d'avoir vu, pour le frère du précepteur de son neveu, lequel est à cent lieues d'elle. Un autre trait distinctif de cette moderne Araminte, c'est qu'elle se fait tirer les cartes par

sa femme de chambre, pour savoir quand arrivera cet Adonis de province : la scène est longue; l'auteur ne nous fait grâce d'aucun des lazzis des diseuses de bonne aventure. C'est bien là l'occasion d'appliquer le mot de La Bruyère au sujet de ces imitations triviales d'une nature basse : *Plus vous prolongerez la scène, plus elle sera impertinente.*

Damis, le frère d'Araminte, ce capitaine marin si grossier et si brutal, n'est pas plus neuf au théâtre que sa sœur : ce qui lui donne cependant une physionomie particulière, c'est que je ne connais point de personnage dans aucune comédie qui dise d'aussi grosses injures et qui crie si fort. La scène où il s'emporte contre Araminte, qui veut renvoyer son précepteur, est prise évidemment du *Chevalier à la Mode*; c'est monsieur Serrefort qui s'emporte contre madame Patin, sa belle-sœur, parce qu'elle veut épouser un chevalier d'industrie; mais le dialogue de Dancourt est bien supérieur. Ce qui appartient en propre à l'auteur des *Précepteurs*, c'est l'action de ce Damis qui, la canne levée, fond sur la femme de chambre et le précepteur pour *leur casser bras et jambes*; c'est l'abus des termes de marine, répétés jusqu'au dégoût; et voilà comme le génie de Fabre perfectionne ce qu'il imite.

Si l'on veut un échantillon du style de cet honnête frère en parlant à sa sœur,

. . . . Vous êtes une bête. . . .
. . . .
Mais considérez donc, ma sœur, ma très-aînée,
Ma folle, ma très-folle, et ma très-surannée,
Dussé-je vous fâcher, mais la chose est ainsi,
Que ce n'est pas pour vous que cet homme est ici,
Mais bien pour votre fils, pour mon neveu que j'aime.
. . . .
Où sont-ils ces valets? Qu'on leur donne la cale,

Le boulet aux deux pieds ; à la mer ces coquins,
Et qu'ils aillent servir de pâture aux requins.
. . . .
Fuyez vous embosser dans votre appartement,
Vous n'échapperez pas, vous aurez la bordée.

Ariste, cet instituteur par excellence, a le grand mérite de faire courir les champs à son élève toute la journée ; les enfans n'ont pas besoin de précepteur pour cela ; il leur faut sans doute beaucoup d'exercice, et l'air de la campagne leur est très-salutaire ; mais ils ont besoin d'exercer autre chose que leur corps. Que dans l'*Emile* un grave mentor emploie toute son industrie pour exciter son élève à faire ce que font les polissons des rues, ces niaiseries passent à la faveur du style magique dont elles sont revêtues ; mais la versification dure, triviale et gothique de Fabre ne prête aucun charme à ces puérilités ; tout ce qu'il fait dire à son singe de Rousseau est plat, commun, et presque toujours faux.

L'un prétend que son fils devienne un jour un homme,
Un homme à surpasser tous les héros de Rome ;
Et pour justifier cette prétention,
Un esclave, un valet fait l'éducation.

Il y a sans doute beaucoup trop d'instituteurs, qui ne sont que des valets ; c'est un grand abus ; mais il est assez plaisant de remarquer que ces *héros de Rome* avaient eu, pour pédagogues, de véritables esclaves, ce qui ne les avait point empêché d'être des héros. Je ne connais parmi les Romains que Caton, qui ait voulu être le précepteur de son fils, et le fils de Caton ne fut point un héros. Dès que les pères et mères ne veulent point avoir l'embarras d'élever leurs enfans, il faut bien qu'ils paient quelqu'un pour s'en charger ; voilà le vice radical de l'éducation domestique et privée ; l'institution publique a des maîtres indépendans et libres, salariés

par l'état; ce ne sont point des mercenaires aux gages des parens :

Ici c'est un enfant courbé sous cent volumes,
Qui n'ayant point *assez de mains*, *d'encre*, *de plumes*,
Pour boucher son cerveau des sottises d'autrui,
Ne pourra plus penser désormais d'après lui.

Quel galimatias, aussi absurde que barbare! Assurément on ne peut pas nous faire aujourd'hui le reproche de courber les enfans sous cent volumes; ils portent la tête bien droite. Je ne vois pas que nos bons auteurs latins et français disent tant de sottises : heureux l'enfant qui pourrait *boucher son cerveau* des sottises de Cicéron, de Tite-Live, de Tacite, de Bossuet, de Fénélon, etc., etc! Pour bien penser d'après soi, il faut d'abord penser d'après les hommes qui ont le plus d'esprit, de sagesse et de lumière.

Là, j'en rencontre un autre en qui de la nature
Brillent la repartie et la lumière pure.
Bientôt armé d'un fouet par le droit du plus fort,
Un pédant *convaincu* lui montre qu'il a tort.

Ce reproche est aussi injuste que mal exprimé; on sait que nos pédans sont très-indulgens, et que, grâces à nos nouvelles lumières, ce sont les écoliers qui sont les plus forts.

Un autre vient me dire, à force de routine,
Qu'Ispahan est en Perse, et Pékin à la Chine;
Et le pauvre innocent, à cent pas du manoir,
Se croit au bout du monde, *il est au désespoir.*

Je sais que la géographie qu'on apprend aux enfans n'est qu'une science de mots, ce qui n'empêche pas qu'ils ne connaissent les lieux de leurs promenades aussi bien que les plus habiles géographes; mais que dirons-nous de l'élève d'Ariste qui, *connaissant la rue et la maison où il*

veut aller, sachant que sa mère demeure *au midi*, et que l'endroit où il va *est au nord*, a besoin de se servir d'une boussole pour se conduire? Voyager dans Paris avec une boussole, c'est assurément le sublime de la géographie, et la fin du charlatanisme scientifique.

Pour que rien ne manque à la gloire d'Ariste, voici la magnifique tirade qu'on peut regarder comme son triomphe; elle est ambitieuse, à la vérité, peu digne d'un philosophe économe de mots; le style est du gravier; mais il y règne un sentiment respectable :

Pour n'y vivre que d'herbe et d'insectes fangeux,
Supposez-vous jeté dans une île déserte;
Quand vous venez à faire un jour la découverte,
Dans la poche ou le pli de votre vêtement,
D'un grain de blé, d'un seul..... O quel ravissement!
Quel espoir tout à coup *élargit* vos idées!
Que vos plaines déjà vous semblent fécondées!
Comme vous abritez, dans le creux de la main,
Ce trésor qui pourrait suffire au genre humain!
Avec quel saint amour vous préparez la terre,
A qui vous confiez ce germe salutaire!
Comme vous épiez, sur le sol *accroupi*,
La pointe de verdure où doit naître l'épi!
Avec quels soins prudens, quand son tuyau s'élève,
D'une eau pure *et de sel* vous nourrissez sa sève!
. . . .
Tel croissait Alexis pour la postérité.

Passons du maître à l'élève; Alexis est un petit bonhomme violent plutôt que vif, qui ne connaît point d'obstacle à ses désirs, point de frein à ses passions; il casse les vitres du portier, parce qu'il n'est pas levé assez matin; va courir les champs à la pointe du jour, au cœur de l'hiver, pour aller, dans la neige, cueillir des bouquets à sa mère :

On sent alors craquer la neige sous ses pieds;
Cric, crac, on voit sa trace, et fumer ses souliers.

J'ai vu souvent des polissons qui n'avaient pas l'honneur d'être des Emile, et qui cependant prenaient grand plaisir à faire des pelottes de neige, et à se les jeter à la tête. Alexis aime son maître beaucoup plus que sa mère, parce que le maître ne fait jamais que ce qui plait à l'élève; la plupart des enfans pleurent quand on les sépare de leur nourrice, quoique les nourrices ne pratiquent point les principes de J.-J. Rousseau. Il n'est donc pas étonnant qu'Alexis, lorsqu'on renvoie son précepteur, quitte la maison paternelle pour courir après lui; c'est la conduite naturelle d'un enfant accoutumé à suivre ses premiers mouvemens; quand on vient arrêter le précepteur, le disciple saute sur un pistolet, et veut brûler la cervelle aux sergens; cet acte d'audace plait à cet âge, mais n'annonce pas une bonne éducation.

La scène du bouquet est la plus théâtrale, et même la seule où l'on trouve une intention neuve et vraiment comique. L'auteur a voulu montrer la distance qui se trouve entre un enfant élevé à la Jean-Jacques, et un enfant formé d'après les maximes ordinaires. Alexis arrive seul, tout essoufflé, présente à sa mère assez rustiquement, mais avec une cordialité franche, un bouquet de *perce-neige* qu'il vient de cueillir; Jules, son cousin, paraît escorté de son précepteur, avec un gros bouquet de fleurs artificielles; son air est un peu guindé, et il récite, d'un ton d'écolier, une fable d'une galanterie très-fade, où il compare sa tante à Vénus. Si la fable est digne de Trissotin, c'est la faute du précepteur; mais l'usage de faire réciter aux enfans quelques vers dans ces sortes d'occasions, n'a rien de répréhensible; le maître ne contrarie point la nature, en aidant son élève à exprimer ses sentimens; il ne faut pas que des enfans s'accoutument à une trop grande familiarité, à un ton trop leste avec leurs parens; cet air de vagabond et de déterminé

ne convient point au premier âge; la timidité et l'embarras sont un agrément de l'enfance, bien loin d'être un défaut.

Le dénouement est prévu dès le second acte; dès qu'on sait que la lettre de Timante est perdue, on sait que cette lettre le perdra : cette intrigue est celle de toutes les pièces où il s'agit de démasquer un fourbe; tout cela est aujourd'hui du dernier vulgaire. Au reste, toutes ces puérilités, toutes ces misères d'écoliers et de précepteurs ne sont guère dignes du théâtre. L'inimitable Molière a fait une scène de précepteurs dans la *Comtesse d'Escarbagnas*; elle est plus ingénieuse et plus plaisante que toutes celles de Fabre d'Eglantine; mais il n'a fait qu'une scène; on n'amuse pas une assemblée de gens du monde pendant trois heures avec ces pauvretés-là.

Quant au système de Jean-Jacques que l'auteur s'efforce de reproduire, l'expérience a démontré qu'il n'est propre qu'à faire des bandits et des sauvages. L'on nous parle sans cesse de la nature; mais le but d'une bonne éducation est de la régler et de la corriger; rien n'est si horrible que la nature brute : les sauvages, dont ces philosophes voudraient nous rapprocher, ont plus de vices que les hommes civilisés, et n'ont d'autre mérite que de les montrer dans toute leur turpitude. Pourquoi la nature morale aurait-elle moins besoin de culture que la nature physique? Pour prouver à Rousseau que *tout n'est pas bien sortant des mains de l'auteur des choses*, il fallait lui donner du gland au lieu de pain, et ne lui servir au dessert que des fruits sauvages. Tous ces prédicateurs de la nature ne sont que des apôtres de la licence; la société et les fonctions qu'elle impose exigent que les hommes soient accoutumés de bonne heure à sacrifier leurs plaisirs à leurs devoirs; il faut courber dès leur enfance les jeunes branches dont on veut former un berceau.

La pièce, très-superficielle pour le fond, très-vicieuse pour les principes, est non-seulement barbare pour le style, mais encore hérissée de quolibets grossiers, de facéties basses et triviales. Je ne conçois pas comment des spectateurs qui sont quelquefois délicats si mal à propos, peuvent supporter des plaisanteries d'un aussi mauvais ton; dans les situations comme dans le dialogue, on n'aperçoit aucune connaissance des mœurs, aucun tact de bienséances; tout est exagération et caricature; l'auteur n'avait vu le monde que dans les romans et dans les clubs.

Mademoiselle Devienne joue avec beaucoup d'esprit et de grâces le rôle de Lucrèce, qui, malgré la trivialité dont il est assaisonné, est le meilleur de la pièce; mesdemoiselles Vanhove et Mars cadette font les enfans à merveille; Melle. Thénard, qui représente Araminte, a beaucoup d'intelligence et récite bien; Grandmesnil est outré; Baptiste sans dignité; Damas est ce qu'il doit être, et parfaitement placé dans le rôle de Timante. (28 *ventose an* 9.)

PARALLÈLE

DE COLIN D'HARLEVILLE ET DE FABRE D'ÉGLANTINE.

Deux illustres rivaux se sont disputé, dans ces derniers temps, les faveurs de Thalie : l'un dur, sombre et jaloux, pétri d'amertume et de fiel; mais ardent, vigoureux, plein de nerf et d'imagination : l'autre, naïf comme un enfant, bon, aimable, honnête; mais un peu faible, doucereux et mignard. La sensibilité, la douceur et les grâces du dernier étaient plus au niveau du ton de la bonne compagnie : son aménité, quoique dénuée de force, plut davantage que l'âpre

austérité de son concurrent. Dès lors l'auteur de *Philinte* voua une haine implacable à l'auteur de l'*Optimiste*, et dans une préface qui semble inspirée par le génie de l'enfer, il prouva que la doctrine de l'optimiste était une hérésie diabolique, contre-révolutionnaire, destructive de la vertu et de toute société humaine. Il y a beaucoup d'apparence que le critique, s'il avait eu en sa puissance un hérétique de cette force, s'en serait débarrassé comme d'un ennemi de l'humanité. Mais Apollon nous a sauvé cet unique et frêle appui de notre scène comique, et l'apôtre atrabilaire de la vertu a eu le malheur de rencontrer sur sa route des missionnaires dont le zèle était encore plus amer que le sien.

Ecartons ici les personnes, pour ne voir que les ouvrages. Les productions dramatiques de Fabre sont d'une conception plus mâle; on y trouve des caractères plus prononcés, des situations plus fortes, une manière plus large, un ton de comique plus vigoureux, une morale plus approfondie, des tableaux plus vrais des mœurs de la société; mais Colin d'Harleville offre une gaieté douce, des sentimens délicats, des personnages d'une originalité aimable, une critique fine et légère, de la simplicité, de la bonhomie, et une sorte de naïveté qui fait souvent plus rire que les sarcasmes les plus mordans.

L'*Inconstant*, qui fut son début dans la carrière comique, semblait cependant annoncer un pinceau plus ferme : ce caractère est peint à grands traits, et il y a dans la pièce des situations d'un comique très-saillant. Mais sa manière parut dégénérer dans l'*Optimiste*; c'est un être imaginaire dont on trouverait difficilement le modèle dans le monde : ce n'est ni un vice, ni un ridicule, ni un travers; c'est le résultat d'une organisation très-heureuse, c'est le sublime de la raison et de la

philosophie; on en rit, non pas comme d'un défaut, mais comme d'une façon de penser très-rare et très-originale. L'intrigue est faible et romanesque, et l'ouvrage ne se soutient que par des détails piquans. L'homme aux *Châteaux en Espagne* n'est encore que l'*Optimiste* avec deux grains de folie. Le chef-d'œuvre de Colin, c'est le *Vieux Célibataire*; quoique la fable ne soit qu'un roman usé, elle présente le tableau très-vrai et très-moral d'un vieillard faible et crédule, trompé et subjugué par ses domestiques. Tous ces ouvrages se distinguent par un excellent ton et un naturel heureux : le comique y est dans les situations, et non dans les mots; ce sont les maîtres et non les valets qui sont plaisans, et partout on y reconnaît l'empreinte d'un talent très-aimable. (13 *frimaire an* 9.)

M. ANDRIEUX.

ANAXIMANDRE,

OU LE SACRIFICE AUX GRACES.

Cette petite pièce, jouée aux Italiens en 1782, est le coup d'essai de M. Andrieux. Cet auteur fait aujourd'hui représenter au Théâtre Français une bagatelle qui, dans sa nouveauté, parut à peine digne du théâtre Italien. Ce qu'il y aurait de mieux à faire pour M. Andrieux, ce serait non pas de reproduire sur la scène nationale les ébauches de sa jeunesse, mais d'y apporter un ouvrage nouveau, supérieur aux *Etourdis*, et capable de remplir les espérances que les *Etourdis* avaient données : mais depuis long-temps l'auteur des *Etourdis* en est resté là ; il n'a pas même pu faire une seconde étourderie, bien loin de pouvoir surpasser la première.

Sacrifier aux Grâces, selon M. Andrieux, c'est faire sa barbe et sa toilette, et parler en madrigaux : c'est à cela que se réduit le sacrifice d'Anaximandre. Je ne vois pas pourquoi la sensible Aspasie est choquée de la barbe de son amant ; Aspasie n'est pas une petite-maîtresse de la Chaussée d'Antin, c'est une Grecque dont les yeux doivent être accoutumés à la barbe, puisque dans son pays la barbe est à la mode. Je ne crois pas que la belle duchesse d'Estampes en aimât moins le galant François Ier., parce qu'il avait une longue barbe.

Rien n'est plus arbitraire et plus local que l'élégance

et la grâce : les yeux s'accoutument à la mode même la plus étrange. Les énormes perruques des courtisans de Louis XIV feraient enfuir nos élégantes d'aujourd'hui ; et une femme de la cour de Louis XV aurait mal au cœur en voyant un de nos agréables. Anaximandre ne pouvait donc pas déplaire à la modeste Aspasie, parce qu'il avait une longue barbe et un manteau brun. A-t-on besoin de sacrifier aux Grâces pour changer de costume ? C'est pour changer de ton, de manières et d'esprit que le secours des Grâces est nécessaire.

Anaximandre revient du temple des Grâces, non-seulement rasé et paré, mais doucereux et galant ; il a changé son ton grondeur et chagrin en un ton mielleux et fade ; ce n'est pas là se corriger, c'est changer de défauts. Je ne sais même si l'humeur que lui donnait un amour malheureux et involontaire, n'est pas plus faite pour plaire à l'objet qui l'inspire, qu'une insipide langueur, et une idolâtrie servile. Ce ne sont pas les Grâces qui ont dicté au philosophe Anaximandre le jargon romanesque dont il régale la tendre Aspasie :

Ah ! pour céder à des charmes si doux,
Qu'est-il besoin d'être connu de vous ?
Dès qu'on a pu vous voir ou vous entendre,
Il faut aimer, *même sans rien prétendre.*
De la beauté tel est l'*heureux* pouvoir,
Elle séduit souvent sans le savoir :
D'amans cachés une foule l'adore ;
Simple et modeste elle seule l'ignore.
A ce portrait vous vous reconnaissez :
Oui, c'est ainsi que vous nous séduisez.
. . . .
Voulez-vous donc vous contenter de plaire,
Belle Aspasie ? et le plus pur amour
N'obtiendra-t-il de vous aucun retour ?
Hélas ! je viens d'implorer la puissance
Des déités qu'en ces lieux on encense :
Tous leurs attraits, admirés des mortels,
N'eussent jamais obtenu des autels.

On rend hommage *à leurs douces faiblesses*,
Et l'Amour seul en a fait des déesses.
Imitez-les : vous avez leur beauté,
Ayez encor leur sensibilité.
Au rang des dieux vous monterez comme elles ;
L'Olympe attend les héros *et les belles.*

Si l'*Amour faisait des déesses*, l'Olympe ne serait pas assez grand pour contenir tant de divinités. Feu Céladon parlait moins ridiculement que cet Anaximandre qu'on prétend inspiré par les Grâces. Aspasie, qu'on nous donne cependant comme une fille sensée, se laisse enivrer d'un encens si grossier, et se dit à elle-même :

Cet amant-là, sans mentir, est charmant.

Elle ment sans doute ou plutôt sa vanité la trompe; mais du moins elle est polie et ne demeure point en reste d'éloges avec son philosophe :

Je l'avoûrai, vous louez joliment ;
Vos discours ont des grâces que j'admire,

Les flatteries les plus outrées séduisent l'amour-propre, je le sais, mais il est contraire au caractère d'Aspasie de se laisser ainsi duper et de prendre de fausses louanges pour l'expression d'un amour véritable : elle est bien sotte si elle croit sur la parole d'Anaximandre, qu'elle va devenir déesse en devenant amoureuse, et que l'*Olympe l'attend* parce qu'elle est *belle*.

Rien n'est plus usé au théâtre que les philosophes et les sauvages apprivoisés et polis par l'amour. L'*Anaximandre* de M. Andrieux n'est donc, sous ce rapport, qu'une copie du *Démocrite* de Regnard, de celui d'Autreau, et de plusieurs autres. Il ne faut pas confondre ces philosophes de l'antiquité avec nos philosophes du dix-huitième siècle, gens du beau monde, presque petits-maîtres, et qui vivaient trop avec les femmes pour con-

naître l'amour. Le contraste du caractère des deux sœurs n'est pas plus neuf; on ne voit au théâtre que des Agnès et des Espiègles, et quelquefois la même fille est l'une et l'autre. C'est Phrosine l'Espiègle qui conseille au philosophe de s'habiller à la mode pour plaire à l'Agnès Aspasie :

> Défaites-vous de cette barbe énorme
> Qui vous déguise et qui vous rend difforme;
> Ce manteau brun vous vieillit de dix ans.
> Quittez cela ; voyez nos élégans :
> C'est un habit qu'il faudra qu'on vous brode ;
> Je vous dirai la couleur à la mode.
> Tous ces points-là, chez vous autres savans,
> Semblent des riens : ces riens sont importans;
> Ils font valoir la taille, la figure ;
> Adonis même eut besoin de parure.

Est-ce une jeune Grecque, élevée sous la tutelle d'un philosophe, qui peut parler ainsi à son tuteur? N'est-ce pas plutôt une de nos grisettes, une de nos marchandes de modes? L'amour d'Anaximandre n'est-il pas celui d'un Cassandre, lorsque ce philosophe répond que pour plaire à son Aspasie, il braverait le ridicule, et se ferait volontiers *chansonner par la ville?* Toute cette conception est fausse; les grâces ne consistent point dans une toilette peu convenable au caractère et à l'état du personnage, dans des propos extravagans d'une fade galanterie dont on n'avait pas l'idée dans la Grèce et même en France; toutes les femmes sensées se moquent de cet impertinent jargon et de cette affectation d'élégance : une honnête simplicité, un ton naturel et vrai leur plaisent davantage dans un homme, et leur inspirent plus de confiance. Comment un auteur aussi délicat et aussi galant que M. Andrieux, n'a-t-il pas craint d'offenser le *beau sexe* en supposant qu'il n'est sensible qu'à des dehors frivoles? Il n'y a que des folles et des sottes que la fatuité séduit;

mais M. Andrieux peut rejeter une partie de la faute sur une romance qui lui a fourni l'idée de sa pièce. Il est vrai que la galanterie langoureuse est plus à sa place dans une romance, que dans une pièce de théâtre qui doit peindre les mœurs. Le refrain de cette romance est d'une morale un peu relâchée :

L'esprit et les talens font bien,
Mais sans les grâces ce n'est rien.

Il s'agirait de savoir lequel vaut le mieux des grâces sans esprit et sans talent, ou de l'esprit et des talens sans les grâces; car il est un peu hardi de dire que l'esprit et les talens *ne sont rien* sans les grâces; surtout sans cette espèce de grâces extérieures que les sots possèdent beaucoup plus que les gens d'esprit. Il faut donc que l'Institut se mette à la mode pour que son esprit et ses talens soient quelque chose. Plaire à des coquettes, avoir de bonnes fortunes, ne point trouver de cruelles, n'est pas le suprême bonheur d'un philosophe et d'un honnête homme; et si ce n'est que pour cela qu'il faut sacrifier aux Grâces, on peut se dispenser du sacrifice.

Ces maximes galantes passent dans une romance, mais on ne peut pas établir une comédie sur un si mauvais fonds. L'*Anaximandre* de M. Andrieux est écrit avec esprit et facilité : ce n'en est pas moins un ouvrage froid, vide, et qui ne porte que sur des idées fausses; son plus grand mérite est dans le jeu des acteurs, qui se sont surpassés pour échauffer et faire valoir une bagatelle aussi mince. De même que la musique a plus de prise sur des vers faibles, le jeu des acteurs brille davantage dans les pièces médiocres. Damas est plein de chaleur et de sensibilité dans le rôle d'Anaximandre : son talent anime la galanterie la plus fade. Melle. Volnais a joué le rôle d'Aspasie avec beaucoup de grâce, d'ingénuité et de dé-

licatesse : elle a été fort applaudie en paraissant, et plus encore quand on l'a attendue. Melle. Bourgoin est très-aimable dans la comédie : elle a mis de la finesse, de la vivacité et de l'enjouement dans son rôle de Phrosine; peut-être l'a-t-elle rendu trop au naturel, car le poëte a fait de cette Phrosine une petite créature d'assez mauvais ton; et Melle. Bourgoin eût peut-être essayé de mettre plus de réserve et de modestie dans son jeu, si elle eût osé prendre la liberté de corriger le poëte. (*24 vendémiaire an* 14.)

LES ÉTOURDIS.

Les *Étourdis* sont le seul ouvrage où M. Andrieux ait annoncé quelque talent pour le comique du troisième ordre : j'appelle ainsi la comédie de pure intrigue, sans mœurs et sans caractère. Le dialogue est vif, enjoué, pétillant; mais il n'y règne pas toujours un choix de plaisanteries assez délicat. La scène du valet avec la vieille est d'un comique bas et usé; celle du jeune homme qui fait le revenant sent un peu la farce, et n'est pas aussi bien neuve : l'*Esprit Follet* et quelques autres pièces offrent des situations à peu près semblables; une ancienne comédie de Hauteroche, intitulée le *Deuil*, où un jeune homme fait passer son père mort, afin d'escroquer de l'argent à son fermier, renferme le fond de l'idée, et même quelques détails des *Étourdis;* au reste, l'ensemble de cette pièce est amusant et d'une gaieté franche : cela promettait plus que l'auteur n'a tenu. La politique s'est montrée jalouse de la poésie; et trop long-temps occupé à faire des lois, M. Andrieux a montré dans *Helvétius* qu'il avait oublié à faire des comédies; ce n'est pas, au reste, un reproche à lui faire; il a choisi la meilleure et

la plus noble part. Que ne puis-je ajouter : *Quæ non auferetur ab eo !*

Melle. Bourgoin a joué pour la première fois le rôle de Julie : elle y a mis de la gentillesse, de la grâce un peu maniérée; ce qu'il faut peut-être attribuer à l'embarras qu'elle éprouve encore sur la scène. On eût désiré un peu plus d'ingénuité, de naturel et de sentiment. Sa voix n'est pas assez assurée : elle sort de la gorge. Je crois qu'avec de l'étude elle peut être très-agréable dans les jeunes amoureuses de la comédie. (11 *messidor an* 10.)

MOLIÈRE AVEC SES AMIS,

OU LE SOUPER D'AUTEUIL.

Il est plus facile de faire des pièces sur Molière, que d'en faire comme Molière : c'est honorer très-médiocrement ce père de la comédie, que de mettre sur la scène ses faiblesses et ses petites misères domestiques : pour le louer dignement, il faudrait l'imiter. Cette bagatelle de M. Andrieux est au-dessous de son auteur, au-dessous du théâtre où elle se produit : ce n'est qu'un vaudeville; elle en a l'esprit, le ton, la frivolité : les pointes ne lui manquent pas; il ne lui manque que les couplets.

Nous avons vu à Louvois, Molière chez Ninon; nous l'avons vu chez lui avec ses amis, dans la rue de Chartres; le Théâtre Français possède la *Maison de Molière* : Molière est partout; il n'y a que son bon sens et son génie qui ne se trouvent nulle part. L'anecdote dont M. Andrieux s'est emparé, ne convenait qu'au Vaudeville; il fallait la lui laisser. Un auteur, il est vrai, est bien aise de se mettre à l'abri des sifflets derrière nos grands hommes. Des personnages tels que Molière, Boileau, La Fontaine, sont de bons garans du

succès; le respect et l'intérêt qu'ils inspirent défendent la pièce et couvrent ses défauts; mais l'auteur des *Etourdis* est bien modeste, s'il a cru avoir besoin d'une pareille protection.

C'est peut-être manquer d'égards pour les héros de notre littérature, que de nous les présenter ivres et dans un état qui dégrade l'humanité. C'est un spectacle plus humiliant que comique, de voir les coryphées de la raison humaine déraisonnant comme une troupe d'ivrognes. Je ne dispute point sur la vérité de l'anecdote; il serait à souhaiter qu'elle fût fausse, et Voltaire n'avait pas tort de la révoquer en doute, pour l'honneur des gens de lettres et des artistes. Il ne faut pas beaucoup de jugement et de délicatesse pour sentir l'indécence de transformer la retraite de Molière, à Auteuil, en un cabaret des Porcherons, et de faire d'un souper de beaux-esprits, une orgie crapuleuse de porte-faix et de cochers de place. Les Lacédémoniens montraient à leurs enfans des esclaves ivres, pour leur inspirer l'horreur de l'ivresse : est-ce pour nous la faire estimer, que l'auteur nous montre de grands hommes abrutis par l'intempérance?

Molière, sans doute en qualité de maître de la maison, y paraît possédé d'une double ivresse; les vapeurs de l'amour se joignent aux fumées de Bacchus pour lui tourner la tête, et quoiqu'il ait moins bu que les autres, il est plus complétement fou, puisqu'il est enivré des attraits d'une jeune fille. La disproportion de son âge avec celui de sa maîtresse, dont il pourrait être le père, rend cette sorte d'ivresse plus ridicule encore que celle du vin.

On suppose qu'il s'est brouillé avec la petite Béjart, laquelle, à la faveur d'un déguisement, vient le trouver à Auteuil pour se raccommoder. Les barbons se brouil-

lent rarement avec les petites filles : ce sont les petites filles qui se brouillent avec les barbons; ces amans surannés ont toujours tort, et jamais leurs jeunes maîtresses ne font les avances de la réconciliation. Melle. Béjart prend bien mal son temps : un salon plein de buveurs n'est pas un lieu propre pour une entrevue amoureuse. Tous les historiens de Molière nous apprennent que madame Béjart surveillait beaucoup sa fille, qu'elle en était jalouse, et, par conséquent, qu'elle n'avait garde de la mener à Auteuil, chez Molière, pour faciliter un raccommodement.

Si Molière s'est brouillé avec la petite Béjart, ce n'est pas lorsqu'il en était amoureux, c'est lorsqu'il est devenu son mari; et sa dernière réconciliation avec sa femme lui a, comme on sait, coûté la vie. Toute cette petite fable, que M. Andrieux a cousue à son Souper, est mesquine, mal imaginée, contraire aux convenances, contraire à tous les mémoires du temps : quand on met Molière dans une pièce, il faut tâcher, par respect pour un tel personnage, d'y mettre aussi de la raison.

Pour ennoblir ce que son orgie pouvait avoir d'ignoble, M. Andrieux a rappelé la conduite héroïque de Boileau, qui se déclara le défenseur du grand Corneille à la cour, et fit rétablir sa pension : ce trait prouve que les plus belles qualités du cœur s'allient très-bien avec la satire morale et littéraire. Le courage et la franchise nécessaires pour dire la vérité, ou du moins son avis, sont précisément les vertus qui produisent les grandes actions : n'attendez rien de généreux de ces doucereux flatteurs, qui trompent tout le monde et trouvent que tout est bien. L'attachement et la fidélité admirables de La Fontaine pour son bienfaiteur tombé dans la disgrâce, occupent aussi une place dans ce Souper d'Auteuil.

L'auteur a voulu du moins relever par des souvenirs honorables des personnages qu'il dégradait par leur extravagance bachique.

Je ne conçois pas comment La Fontaine, ivre d'une autre liqueur que celle de l'Hypocrène, peut, après avoir cuvé son vin par quelques moyens de sommeil, se trouver la tête assez libre pour composer les plus beaux vers qui soient sortis de sa plume. Quant aux vers de Molière sur les peintures du Val-de-Grâce, ils ont bien pu être faits dans l'ivresse; et il eût été sage de n'en point parler, car le peintre Mignard est, je crois, le seul qui ait pu les trouver bons. Ce peintre est assez déplacé dans une société de gens de lettres, et le musicien Lully encore plus. Celui-ci était un intrigant, un débauché crapuleux, un plat bouffon, un bas flatteur, plus avili par ses mœurs qu'honoré par ses opéras, dont tout le monde se moque aujourd'hui. On prétend que c'est lui que Boileau avait en vue dans ces vers énergiques :

En vain par sa grimace, un bouffon odieux
A table nous fait rire et divertit nos yeux;
Ses bons mots ont besoin de farine et de plâtre;
Prenez-le tête-à-tête, ôtez-lui son théâtre,
Ce n'est plus qu'un cœur bas, un coquin ténébreux;
Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux.

Les hommes du caractère de Lully réussissent toujours au théâtre comme dans le monde. Ce personnage est celui qui a le plus diverti l'assemblée : entr'autres plaisanteries assaisonnées de l'accent italien, il fait un récit comique de la manière dont il a dupé son confesseur. Ce bon père, appelé auprès de lui dans le cours d'une grande maladie, exigeait que le malade brûlât ce qu'il avait noté de son dernier opéra; il fut très-édifié de voir le pénitent se prêter de bon cœur à ce sacrifice, si douloureux pour un musicien. Le confesseur étant

parti après avoir bien et dûment brûlé cette œuvre du démon, un jeune seigneur arrive, et reproche au malade d'avoir eu une pareille complaisance pour un janséniste. Paix, monseigneur, répond Lully, j'en ai là une copie. Ce petit conte était tout propre à égayer la verve de M. Andrieux, déjà célèbre par quelques pamphlets philosophiques du même genre. Une petite pointe d'impiété est, pour ce poëte, ce qu'est pour les convives une petite pointe de vin ; elle le met en belle humeur. Cependant quelques compilateurs d'anecdotes racontent l'aventure d'une manière moins réjouissante : ils prétendent que Lully crut en effet avoir trompé le confesseur ; mais que ce fut lui-même qui fut pris pour dupe, puisqu'il mourut de cette même maladie peu de temps après.

Pour achever ce qui concerne ce musicien, voici quelques vers de Pavillon, sur le magnifique tombeau que la veuve de Lully fit élever à son mari, dans l'église des Petits-Pères. On y voit la Mort qui, d'une main, tient un flambeau renversé, et de l'autre soutient un rideau au-dessus du buste de Lully.

Pourquoi, par un faste nouveau,
Nous rappeler la scandaleuse histoire
D'un libertin indigne de mémoire,
Peut-être même indigne du tombeau?
S'est-il jamais rien vu d'un si mauvais exemple,
L'opprobre des mortels triomphe dans un temple
Où l'on rend à genoux ses vœux au roi des cieux!
Ah! cachez pour jamais ce spectacle odieux;
Laissez tomber, sans plus attendre,
Sur ce buste honteux votre fatal rideau,
Et ne montrez que le flambeau
Qui devrait avoir mis l'original en cendre.

Il y a peu de charité et de modération dans ces vers; mais ils nous apprennent ce que les honnêtes gens pensaient de Lully. Pavillon, auteur de cette satire, était

neveu du saint évêque d'Aleth, avocat-général au parlement de Metz, et membre de l'académie française. Que ne joignait-il à tous ces titres celui de philosophe tolérant !

Fleury représente Molière ; Michot, Lully ; Damas, Boileau ; et Saint-Fal, La Fontaine : ils contribuent beaucoup par leur talent à soutenir ce vaudeville. M[elle]. Volnais est chargée du petit rôle de la petite Béjart, et s'en acquitte avec l'ingénuité et la grâce convenables. Depuis fort long-temps on ne la voit plus que dans quelques petits bouts de rôles comiques ; on ignore quand elle fera sa rentrée dans la tragédie.

Cet ouvrage n'annonce aucun progrès dans le talent de M. Andrieux : il y a des mots heureux parmi plusieurs autres fort médiocres, de jolis vers agréablement tournés, de l'esprit, et toujours de l'esprit. Quel pauvre éloge pour un poëte comique ! J'attends toujours un plan, des situations, des caractères ; c'est là ce qui vaut la peine d'être loué : les arides spéculations de la politique ont sans doute étouffé l'heureux germe que l'auteur avait fait paraître dans les *Etourdis*. *Helvétius*, le *Trésor* et le *Souper d'Auteuil*, sont des argumens contre le système du perfectionnement successif de l'espèce humaine. (*19 messidor an 12.*)

LA SUITE DU MENTEUR.

D'UNE très-médiocre pièce du grand Corneille, en faire une bonne, était une entreprise peu réfléchie. Le sujet est ingrat, peu conforme à nos mœurs : le fond, de quelque manière qu'on le brode, ne peut jamais être qu'un mauvais roman espagnol ; mais Voltaire avait dit qu'avec quelques changemens on pouvait faire de la *Suite du Menteur* une pièce excellente, un chef-d'œuvre.

C'est pour accomplir cet oracle que M. Andrieux a refait la *Suite du Menteur* : c'est Voltaire qui l'a trompé ; c'est l'autorité de Voltaire qui a causé sa disgrâce. L'éclat d'un si grand nom peut servir à le consoler : il est beau de s'égarer avec un tel guide.

L'enthousiasme et l'espèce de passion que Voltaire s'avisa de prendre pour une des moindres productions de Corneille ; les éloges outrés dont il lui plut d'accabler dans son commentaire une pareille bagatelle, sont peut-être plus comiques que la pièce même refaite par M. Andrieux. Cependant Voltaire n'était pas jeune alors : l'âge des passions était passé ; et l'on est encore à deviner aujourd'hui quel charme extraordinaire il avait découvert dans la *Suite du Menteur*.

Il convient d'abord que *cette pièce n'a pas réussi* ; Corneille en convient aussi, et en donne les raisons. *Mais*, ajoute Voltaire, *serait-il permis de dire qu'avec quelques changemens, elle ferait au théâtre plus d'effet que* le Menteur *même?* Non : cela ne serait pas permis ; ce serait un mensonge : tous les principes de la littérature donneraient un démenti à cette fausse assertion. Quelque changement qu'on fasse à un roman, il est impossible d'en faire une bonne comédie. Dorante, dans le *Menteur*, est un caractère théâtral ; dans la *Suite du Menteur*, ce n'est qu'un aventurier. *L'intrigue de cette seconde pièce espagnole*, dit Voltaire, *est beaucoup plus intéressante que la première.* Il est vrai que l'intrigue du *Menteur* n'est pas d'un grand intérêt ; mais c'est une bonne pièce de caractère : la *Suite du Menteur* n'est qu'une pièce d'intrigue qui devrait au moins être intéressante, et qui ne l'est pas.

Dans cette *Suite du Menteur*, on suppose que Dorante, prêt à se marier à Paris, a disparu le jour de ses noces, et qu'après avoir voyagé en Italie, tenté de revoir la

France, il est arrêté et mis en prison à Lyon, faussement soupçonné d'un duel. Voltaire n'approuve pas, à la vérité, que Dorante ait quitté sa femme le jour de ses noces : il avoue que cette étourderie est d'un genre qui *le rend un peu méprisable*; mais il est enchanté de le voir en prison : cela est pour lui d'un *grand intérêt*.

Je ne vois pas ce qu'un quiproquo de la justice peut avoir de si intéressant, et ce qui est capable d'attacher au sort d'un jeune fou qui a quitté sa femme, et fait mourir son père de chagrin, et qui croit n'avoir sur ce dernier article aucun reproche à se faire, parce qu'il a *pris le deuil*. On le prend pour un autre : les sergens l'ont volé; c'est un malheur qui est arrivé à de beaucoup plus honnêtes gens que lui. On amène dans la prison le véritable coupable; Dorante, qui le reconnaît fort bien, assure au prévôt que cet homme lui est inconnu. C'est un trait de générosité rare, qui ne produit aucun effet, parce qu'il n'est pas préparé, et qu'il n'a aucune suite. Dorante est tellement avili, dans le cours de la pièce, par les mensonges les plus bas, qu'on peut même reprocher à l'auteur d'avoir prêté des sentimens généreux à un homme souillé du vice d'un laquais : c'est une inconvenance dans les mœurs.

Corneille s'est montré plus judicieux; son Dorante est un honnête homme : sa générosité se soutient d'un bout de la pièce à l'autre, et ses mensonges même sont des traits d'une belle âme. Au contraire, le Dorante de M. Andrieux n'est qu'un menteur effronté, et qui ne ment pas si bien, à beaucoup près, que le *Menteur* de Corneille : c'est, selon moi, une maladresse dans l'auteur moderne d'avoir voulu nous donner un second *Menteur*, qui ne pouvait être qu'une mauvaise copie du premier : ce qui fait le plus de tort à la *Suite du Menteur* de M. Andrieux, c'est le *Menteur* de Corneille.

Une soubrette vient dans la prison de Dorante, lui apporter deux cents louis de la part de sa maîtresse qui ne se nomme point. Dorante, après quelques façons, les accepte *comme un prêt*; sur quoi le valet dit assez plaisamment, qu'il y a bien des gens

. . . . D'un sentiment contraire :
Ils prennent comme un don le prêt qu'on veut leur faire.

Cette plaisanterie, qui n'est pas mauvaise, appartient à M. Andrieux. La même soubrette revient encore dans la prison au troisième acte; mais ce qu'elle apporte n'est pas si solide : c'est du chocolat, du café moka, etc. Elle a aussi le portrait de sa maîtresse, qu'elle laisse tomber exprès pour que Dorante le ramasse : elle affecte beaucoup d'empressement pour qu'on le lui rende. Le galant prisonnier le garde jusqu'à ce que la soubrette fasse un troisième voyage dans la prison pour le redemander.

Cette fois, elle est accompagnée de sa maîtresse, qu'elle fait passer pour sa sœur. Mélisse (c'est le nom de cette maîtresse) est bien aise de s'assurer par elle-même de l'effet que son portrait produit sur le jeune étranger. Après avoir assez joui de l'*incognito*, elle lève son voile et fait voir à Dorante l'original. Le public a paru peu touché de ce coup de théâtre : de légers murmures se sont même élevés, quand Mélisse, dans une situation aussi équivoque, parle du *soin de son honneur*. On a trouvé qu'une femme pouvait se dispenser de parler d'honneur lorsqu'elle venait voir un inconnu en prison, et lui donnait son portrait; mais les femmes entendent ordinairement par honneur le bonheur de n'être point vues : on ne l'entend pas autrement dans tous les romans espagnols; et l'honneur n'est autre chose que la réputation.

La bonne fortune de Dorante est troublée par un fâ-

cheux qui survient : c'est un de ses intimes amis, nommé Ariste, et en même temps c'est un amant de Mélisse ; mais amant très-froid. Il croit la reconnaître sous le voile : il veut s'éclaircir ; mais Dorante prend sous sa protection la maîtresse, et son valet Cliton la soubrette : les deux infantes s'évadent. Ce qui sauve un peu l'honneur de Mélisse, c'est que cette jeune veuve, si vive et si combustible, est la sœur de Cléandre, cet homme en la place duquel Dorante est arrêté : c'est la reconnaissance qui lui fait envoyer au généreux prisonnier, de l'argent, du chocolat, du café, son portrait, et qui la fait venir elle-même à la suite de ses dons. Cependant son frère juge qu'elle pousse la reconnaissance trop loin ; et c'est ainsi qu'en juge le public.

Voilà tout ce qu'il y a d'agréable dans la pièce ; voilà les beautés qui causaient les transports de Voltaire, et qui ont donné à M. Andrieux la tentation de se les rendre propres. Les trois premiers actes appartiennent à Corneille, à très-peu de chose près. L'auteur moderne a changé le nom de Philiste en celui d'Ariste : il a prêté à Dorante un conte assez plaisant sur une maîtresse qu'il prétend avoir eue à Venise ; il a changé plusieurs vers, rectifié quelques plaisanteries : c'est à cela que se borne son travail. Mais les deux derniers actes sont presqu'une comédie nouvelle de sa façon : il faut le dire, cette comédie nouvelle est bien éloignée de valoir l'ancienne.

Corneille et M. Andrieux font sortir Dorante de prison à la fin du troisième acte, sur la caution de son ami. Chez l'un et chez l'autre, il n'est pas un moment en danger ; ses amours ne sont qu'une aventure plus ou moins amusante, mais dénuée de tout intérêt. Les deux derniers actes de Corneille sont très-faibles ; Dorante a un rendez-vous sous les fenêtres de Mélisse ; Philiste,

son rival, l'y accompagne par politesse; le rendez-vous est suivi d'une visite, et cette visite est presqu'un adieu. Dorante, qui doit tout à Philiste, ne peut se résoudre à lui ravir sa maîtresse; il forme l'héroïque résolution d'immoler l'amour à l'amitié; mais Philiste, qui ne veut pas qu'on l'efface en générosité, cède Mélisse à Dorante : ce double héroïsme n'échauffe pas beaucoup la scène, et les bouffonneries des valets amusent peu les honnêtes gens. Je le répète, cela n'est pas bon; mais les deux derniers actes de M. Andrieux me paraissent valoir encore moins : le héros de la pièce y est avili; et le dénouement blesse toute espèce de raison et de vraisemblance.

Cette Lucrèce que Dorante a quittée le jour de ses noces, l'auteur moderne l'amène à Lyon, en fait l'amie de Mélisse, et l'accusateur de Dorante : traduit devant sa femme, confondu, consterné, il a recours à des mensonges; et ces mensonges sont si communs, qu'ils n'excusent pas le Menteur. Ce n'est plus Dorante, c'est Ménechme qui a un frère jumeau en tout semblable à lui; c'est ce frère qui s'est esquivé sur le point d'épouser Lucrèce; c'est ce frère qui a fait tout le mal. Lucrèce croit démasquer l'imposteur en montrant ses lettres dont l'écriture est la même que celle du billet adressé à Mélisse. Dorante prétend que son frère et lui, ayant appris du même maître, ont la même écriture. Il forge sur ce frère éternel deux ou trois contes plus insipides les uns que les autres; c'est une série de mensonges de la même couleur et sur le même sujet, qui fatigue l'auditeur le plus robuste; il n'est question que de ce maudit frère jusqu'au moment où le Menteur, fatigué lui-même, et désespéré du mauvais succès de ses inventions, avoue honteusement qu'il a menti. Cet aveu n'empêche pas que la trop sensible Mélisse n'é-

pouse un vil menteur, et que son très-imprudent frère n'approuve l'alliance : dénouement très-froid et sans aucun intérêt. Qu'importe qu'un fourbe épouse une coquette; ce n'était pas la peine de faire cinq actes pour amener cette conclusion.

Il est honorable pour le père de notre scène, qu'un homme qui a autant d'esprit que M. Andrieux n'ait pu parvenir, même en y pensant bien, à faire quelque chose d'aussi bon que le mauvais du vieux Corneille. Ce n'est pas qu'il y ait de la facilité et de la gaieté dans le style; plusieurs mots heureux, plusieurs plaisanteries agréables, quelques situations comiques : mais tout cela est noyé dans des longueurs. Dorante est un conteur assommant : ses histoires, si l'on excepte celle de la courtisane de Venise, ne sont pas amusantes; et si c'était un autre que Fleury qui les racontât, on ne le laisserait pas aller jusqu'à la fin. Fleury a fait des prodiges; il a soutenu la pièce à la sueur de son front: il se donnait tant de mouvement qu'on était forcé de l'écouter. L'ouvrage doit beaucoup aux acteurs; les rôles de Mélisse et de Lucrèce sont très-bien remplis par Melle. Mars et Melle. Volnais. Thénard et Melle. Devienne ont fait rire. Armand joue Cléandre, et Baptiste aîné, Ariste : ces rôles nécessairement un peu sérieux ne permettaient aux acteurs que le mérite de l'intelligence et du débit.

Je ne sais si je me trompe (dit Voltaire, à la fin de son Commentaire sur la *Suite du Menteur* de Corneille), *mais en donnant de l'âme au caractère de Philiste, en mettant en œuvre la jalousie, en retranchant quelques mauvaises plaisanteries de* CLITON, *on ferait de cette pièce* UN CHEF-D'ŒUVRE.

Voltaire se trompait; cela n'est pas douteux. M. Andrieux a plus fait que de donner de l'âme à Philiste, et de mettre en œuvre la jalousie : il a créé le rôle de Lu-

crèce; il a mis Dorante aux prises avec la femme qu'il avait quittée le jour de ses noces; enfin, il a fait un nouveau Menteur, et n'a pas fait un chef-d'œuvre. (31 *octobre* 1808.)

LE VIEUX FAT,

OU LES DEUX VIEILLARDS.

L'AUTEUR du vieux Fat débuta par Anaximandre, pièce galante, fort peu dramatique, riche en vers musqués et en petits madrigaux les plus jolis du monde. A cette galanterie succéda une comédie vive, enjouée, piquante : les Etourdis promettaient un successeur de Regnard, et n'ont pas tenu parole; cette pièce, le second ouvrage de l'auteur, est restée son chef-d'œuvre : je ne sais si c'est la nature de son génie ou celle des circonstances qui ne lui a pas permis d'aller plus loin, et qui depuis l'a forcé de rétrograder.

Il y a une très-grande distance des Etourdis à Helvétius, joué à Louvois. Ce petit drame avait, entr'autres inconvéniens, celui d'exalter un écrivain très-immoral: l'auteur y avait mêlé mal à propos, aux louanges d'Helvétius, quelques personnalités, quelques traits satiriques. Cette pièce, au-dessous même du théâtre où elle fut jouée, n'annonçait pas un homme capable d'embellir Corneille. La *Suite du Menteur*, revue et corrigée par M. Andrieux, est une de ses entreprises les moins heureuses; elle a deux fois échoué sur deux théâtres.

Le *Trésor* n'en fut pas un pour Louvois; c'est cependant ce que l'auteur a fait de mieux depuis les Etourdis. La petite pièce de *Molière chez ses amis* se joue quelquefois aux Français : elle doit cet avantage à l'intérêt qu'inspirent les grands hommes qu'on y fait parler;

mais je n'aime pas, je l'avoue, qu'on ait mis sur la scène une pareille anecdote, où les plus beaux-esprits du siècle de Louis XIV sont réduits à l'état des bêtes. Je trouve plus déplorable que plaisante cette métamorphose des plus rares génies de l'univers, en une troupe d'ivrognes qui, trop pleins de vin, veulent s'aller jeter à l'eau. Enfin, M. Andrieux a fait un dernier effort, et nous offre aujourd'hui une comédie de caractère.

Le contraste des deux vieillards, dont l'un est fat et l'autre raisonnable, est une idée plus philosophique que théâtrale. Le vieillard sensé est froid et nul sur la scène; le vieillard libertin est insipide et dégoûtant. Colin, dans sa comédie du Vieillard et des Jeunes Gens, avait montré la vieillesse sous les traits les plus nobles et les plus intéressans. Si la mort n'eût pas ravi à M. Andrieux ce précieux ami, Colin l'eût peut-être dissuadé de fonder une comédie en cinq actes sur la turpitude d'un vieillard imbécille qui veut faire l'aimable, le roué, l'homme à bonnes fortunes, le spadassin, et qui occupe trop long-temps la scène de cette plate caricature. Ovide a si bien dit :

Turpe, senex miles!

« C'est un objet hideux qu'un vieillard engagé dans la » milice amoureuse. » Nous en avons cependant beaucoup de cette espèce dans nos anciennes comédies; mais ces vieillards ne font point l'amour en jeunes gens; ils ne sont d'ailleurs que des personnages subalternes, dont on rit en passant. Le vieillard de M. Andrieux est un vieillard petit-maître, un vieillard singe de toutes les grimaces des petits étourdis du bon ton, un vieil Adonis, un fat qui se croit aimé de toutes les femmes; et c'est là le personnage dominant, le caractère principal. Ce travers n'est pas commun aujourd'hui; un tel fou lit sa

condamnation dans les yeux de toutes les femmes, et n'a pas besoin des leçons de Thalie.

Autrefois, quand la galanterie était à la mode, les femmes encourageaient ces doyens de Cythère : les fers de ces vieux captifs étaient pour elles des trophées ; elles se piquaient de triompher des glaces de l'âge. Il y avait encore à la cour, au commencement du règne de Louis XIV, de vieux seigneurs très-aimables ; l'esprit et la politesse semblaient les rajeunir ; ils surpassaient les jeunes gens en galanterie ; ils avaient sur eux de grands avantages dans les cercles, où l'on ne cherchait que les agrémens de la conversation. Le vieux fat de M. Andrieux n'est qu'un bourgeois très-sot et grossièrement vain, un niais berné par un bas flatteur, et qui imite les manières des jeunes gens à peu près comme le bourgeois gentilhomme imite les manières des courtisans : le bourgeois gentilhomme est très-comique, parce qu'il y a beaucoup de naturel dans sa folie ; le vieux fat n'est point comique, parce que sa folie répugne à la nature. Une grande preuve que le vieux fat n'est pas comique, c'est qu'on n'en rit presque point. Les longs dialogues de ce Cassandre musqué avec son flatteur Pierrot, autrement dit Labrosse dans la pièce, ne sont interrompus ni par des applaudissemens, ni par des éclats de rire.

Le plus agréable et le plus ingénieux de nos romans français, le Gil Blas de Le Sage, dans la foule des ridicules et des travers dont il nous offre la peinture, nous montre aussi un vieux seigneur libertin, qui a une maîtresse, et s'imagine en être aimé pour lui-même. C'est un grand homme sec et pâle ; on le voit à sa toilette, employant, pour réparer des ans l'irréparable outrage, tous les raffinemens d'une vieille coquette ; mais c'est en récit qu'on le voit : ce tableau déplairait sur la scène. Gil Blas, valet du vieux galant, le flatte aussi comme

Labrosse flatte le vieux fat : il vante le discernement et le bon goût de sa maîtresse Euphrasie ; il est même assez impudent pour avancer qu'elle ne pouvait avoir un galant plus aimable. Le bonhomme ne sent point qu'on se moque de lui : cette flatterie si outrée et si grossière ne lui paraît qu'un hommage sincère rendu à la vérité. Gil Blas découvre l'infidélité d'Euphrasie, et croit remplir le devoir d'un serviteur fidèle, en instruisant son maître de l'affront qu'on lui fait ; le vieillard prend le parti de sa maîtresse, et chasse, pour lui plaire, le trop véridique valet. Pour contraster avec ce vieux galant, l'auteur du roman nous présente un bon et sage vieillard qui laisse voir ses cheveux blancs, s'appuie sur un bâton, et se fait honneur de sa vieillesse, au lieu de vouloir paraître jeune. Tous ces détails sont meilleurs à décrire dans une narration qu'à exposer sur la scène ; et ce morceau du roman de Le Sage est bien supérieur à la comédie de M. Andrieux, qui peut-être en a puisé dans cette source la première idée.

Le vieux fat me paraît donc un caractère mal choisi et peu convenable au théâtre ; l'auteur a été plus malheureux encore dans l'invention de son intrigue, qui est froide et commune, dépourvue de toute espèce d'intérêt. Le bon et sage vieillard, nommé Rollin, a une fille qui s'appelle Constance. Cette fille a pour amant un jeune officier du génie, nommé Linant, qui s'est introduit secrètement dans la maison comme architecte, sous le nom de Durand. Le père de Constance veut lui faire épouser Charles, son commis, homme honnête, sensible et vertueux, qui n'a rien, et dont le plus grand défaut, aux yeux de Constance, est d'avoir trente-quatre ans. Cette Constance a un troisième amoureux ; c'est le vieux fat : celui-là n'est pas encore déclaré, et n'est point dangereux. Pressée trop vivement par son père, Constance

lui révèle la fourberie du faux Durand, qui, en conséquence, disparaît de la maison. Cela est héroïque; mais comment épouser Charles? Elle s'imagine de s'adresser au vieux fat, qui est oncle de Charles, et qu'elle suppose avoir du crédit sur l'esprit de son père; elle lui demande un entretien, et le vieux fou se persuade que c'est un rendez-vous qu'elle lui donne : il y vient, et, non content d'assurer son secours à Constance pour la dérober à Charles, il fait lui-même sa déclaration en style enflammé et pathétique; il tombe aux genoux de sa dulcinée, qui s'enfuit de peur, et laisse là son vieil amant prosterné, lequel n'est pas peu embarrassé à se relever; car cet effort amoureux a réveillé sa goutte sciatique. C'est à peu près la seule scène de la pièce qui soit comique; elle n'a cependant produit que fort peu d'effet, parce qu'elle vient bien tard : on est déjà extrêmement las des niaiseries, des fadeurs et des fanfaronnades de ce galant invalide.

Une autre scène où l'on remarque un peu d'action et de mouvement, c'est la querelle du vieux fat avec le faux Durand, qu'il prend pour un architecte, et qu'il veut écarter comme un rival. Voyant que Durand élude tous les prétextes employés pour le faire déguerpir, il en vient à la menace, et fait entendre au jeune homme qu'il a des moyens de le faire sortir : le jeune homme le persifle, et lui fait entendre à son tour qu'on ne peut pas répondre à ses défis. La scène n'est pas très-saillante, parce que le fond est plus extravagant que comique : tout y est hors de la nature; le vieillard y fait le jeune homme, et le jeune homme le vieillard.

Tout le reste languit et se traîne; le vieux fat demande sérieusement la main de Constance à son père et à sa mère, qui essaient, dans de longs et insipides entretiens, de lui faire sentir tout le ridicule de sa demande. Un

des meilleurs vers de la pièce est celui que le bon Rollin adresse au galant suranné :

Que vous a-t-elle fait pour vouloir l'épouser ?

Charles, instruit des secrètes amours de Constance et de Linant, prend en héros le parti de son rival; il raconte les prouesses de ce jeune guerrier. Le père, par égard pour le témoignage de Charles, et par amour pour sa fille, dont il ne veut pas forcer l'inclination, permet à l'amant de reparaître sous son nom et sous le costume de son état; et après lui avoir pardonné son indiscrétion et son étourderie, il lui fait espérer la main de sa fille.

L'auteur avait un grand nombre d'amis : les trois quarts du parterre étaient pour lui, et applaudissaient avec une ardeur d'autant plus grande qu'ils avaient tort d'applaudir. Cette extrême partialité a déplu à certains spectateurs qui s'ennuyaient de la pièce, et que les applaudissemens ont irrités; ils ont cru devoir opposer à ce torrent de flatteries quelques sifflets modestes, mais opiniâtres, seulement pour protester contre l'injustice. Il eût été sans doute peu honorable pour le goût de la capitale, qu'une telle pièce fût applaudie d'un bout à l'autre sans opposition : je crois cependant qu'on aurait pu laisser l'auteur jouir d'un beau jour sans aucun nuage; cette humanité n'aurait point tiré à conséquence, car la pièce est atteinte d'un mal secret auquel tous les applaudissemens d'une première représentation ne peuvent remédier : elle est ennuyeuse. Le style est d'une facilité verbeuse, toujours naturel, souvent faible, commun, mais entremêlé de quelques vers heureux et bien tournés. Sous ce rapport même du style, le Vieux Fat est une des moindres productions de M. Andrieux. (9 *juin* 1810.)

DUMOUSTIER.

LE CONCILIATEUR.

Le Conciliateur parut en 1791, au sein des discordes civiles, au milieu des partis prêts à s'égorger. Ce grand procès entre les anciennes et les nouvelles idées, demandait pour conciliateur un puissant génie, un grand homme : le conciliateur de la comédie n'est qu'un petit bavard, qui cependant eut l'adresse de se concilier les suffrages du parterre ; et j'en suis surpris, car il jetait des fleurs et des madrigaux à ces farouches républicains, nourris des motions et des harangues énergiques de la tribune populaire : de jolies phrases de boudoir, des concettis, des antithèses à l'eau-rose, devaient être un aliment bien fade pour des hommes dont la manière de penser et de parler était si mâle et si grivoise. Le théâtre, à cette époque, n'offrait que des tableaux révolutionnaires : on ne voyait même dans les comédies que les crimes des tyrans et des prêtres, les fureurs et les vengeances des insurgés ; et lorsqu'on était las de frémir, et qu'on voulait rire un moment, on s'égayait aux dépens des moines et des religieuses : et je ne sais par quel bonheur M. Dumoustier a pu amuser l'assemblée avec son vieux comique et son moderne jargon : par quel secret la rage de la démagogie et la rage du bel-esprit, qui paraissent si incompatibles, ont-elles pu se concilier?

Ce mélange de farces grossières et d'affectation précieuse, est ce qui frappe le plus dans la pièce de M. Du-

moustier : la prétention d'esprit saute aux yeux partout, et partout on ne voit que des benêts et des sots : un mari et une femme les plus plats, les plus bourgeois et du plus mauvais ton ; deux vieilles folles, plus ridicules, plus dévergondées que celles qui traînent dans nos vieilles parades ; deux amans faits pour être bernés, pires que les plus lourds provinciaux ; une amoureuse des plus communes, une soubrette qui n'a pas le sens commun, et le merveilleux Melcour exerçant l'empire de son éloquence insipide sur cette légion d'imbécilles. Il se présente à tous ces gens-là armé de sentences, de proverbes, de comparaisons ; il fait feu de toute l'artillerie de son esprit sur le premier qu'il rencontre, et ne manque jamais de le terrasser par une tirade sentimentale qu'il lui décoche à bout portant. C'était une nécessité pour l'auteur de ne mettre que des sots sur la scène, puisque son conciliateur n'est qu'un conteur de sornettes et de fariboles, un véritable Trissotin. Des gens de goût et de bon sens n'auraient trouvé dans cet homme, qu'on dit aimable, qu'un babillard importun, qui fait un étalage fastidieux de morale et de sentiment : il ne pouvait persuader que des nigauds.

Le conciliateur, placé dans ce cercle de bonnes gens sans malice et sans usage du monde, a le ton et les airs d'un homme de qualité parmi de petits bourgeois : il impose à toute cette canaille, juge les procès, apaise les querelles ; il règne, il est adoré, et n'en est pas moins ridicule aux yeux des spectateurs, qui ne sont pas dupes de ses épigrammes et de ses madrigaux. Si l'on a prétendu nous offrir, dans le conciliateur, le modèle d'un homme aimable en société, on s'est trompé lourdement ; car rien n'est moins aimable que l'affectation, le persiflage, la fadeur et l'abus continuel de l'esprit.

Si l'on veut un échantillon des gentillesses du conci-

liateur, en voici quelques-unes que je recueille au hasard dans la foule des sottises dont il est si prodigue. Il entend Mondor se plaindre d'être obligé, en donnant sa fille, de donner encore de l'argent, et de faire ainsi deux pertes à la fois; pour le consoler, il lui répond en retournant à contre-sens un vieux proverbe :

> Hélas! c'est qu'un trésor ne va jamais sans l'autre.

C'est du Trissotin tout pur. Mondor parle-t-il de son goût pour le jardinage, voilà le conciliateur qui s'écrie avec l'enthousiasme d'un prédicateur :

> . . . . Le jardinage,
> Dans tous les siècles fut l'amusement du sage;
> Il exerce le corps, et souvent parle au cœur.
> De l'herbe parasite, en dégageant la fleur,
> En redressant l'arbuste, on voit dans la nature,
> Des mœurs du genre humain la fidèle peinture.

Ces mauvais vers, où l'on ne trouve qu'un assemblage de mots vagues et insignifians, ont cependant été applaudis par ceux qui ne les entendent pas.

La vieille madame Mondor, revêche et rechignée, dit que les hommes s'imaginent pouvoir réparer avec un mot tous leurs torts envers une femme. Le conciliateur observe doctement, à ce sujet, que

> L'esprit croit aisément ce que le cœur désire.

Il y a peu de maximes plus usées et plus triviales, et il était difficile d'en faire une application plus niaise; cependant la force d'un apophtegme si neuf frappe le faible cerveau de Mondor; il s'écrie, dans l'enchantement :

> Tenez, il a raison! . . . .

Cette rare et merveilleuse sentence triomphe même de la

mauvaise humeur de madame Mondor, et, subjuguée par le prodigieux esprit du conciliateur, elle se laisse embrasser par son mari. Quel triomphe, ou plutôt quelle gloire de triompher de deux imbécilles!

Le conciliateur est tout, et sait tout; il réunit toutes les qualités, tous les talens : c'est un petit Grandisson; et Dieu sait à quel point tant de perfection est fade! Il est politique, musicien, versificateur, et surtout dessinateur. Dessiner est *son bonheur suprême*; mais selon lui, pour dessiner avec un grand plaisir, il faut être bien amoureux :

Quel bonheur de créer sur la toile animée,
Ces regards séduisans et cette bouche aimée,
Et ces traits enchanteurs, et ce front adoré;
De les faire rougir et sourire à son gré!
L'heureuse main qui trace une si belle image
Semble avec le pinceau caresser son ouvrage.

Oh! combien les femmes savantes et les précieuses ridicules se récrieraient sur ces vers si dignes de Trissotin, et si indignes de la comédie! Je dédaigne de remarquer qu'il s'agit ici d'un peintre, quoiqu'il ne fût d'abord question que d'un dessinateur. La grande faute est ce galimatias galant, cet amas d'épithètes insipides, ces faux brillans, ce style entortillé; cependant, tout cela fait autant de fortune que le sonnet de Trissotin, et chacun des spectateurs exprime, à sa manière, l'admiration que lui inspirent ces vers miraculeux. Madame Mondor *les conçoit à merveille*; sa fille Lucile *les sent*; madame de Versec y trouve *du goût*; madame de Vieuxbois *du sentiment*; et M. Mondor, qui devrait s'offenser qu'on débite de telles impertinences à sa fille, en est encore plus émerveillé que les autres; il dit, dans son transport :

J'aime ce garçon-là! . . . .

Il le chasserait de chez lui, s'il avait l'ombre du bon sens.

Cet ouvrage est mal conçu, mal conduit, mal écrit; et cet exemple prouve ce que peut le talent d'un acteur pour une mauvaise pièce. C'est Fleury qui soutient celle-ci par le prestige de son jeu. Après le rôle du conciliateur, le meilleur et le mieux joué est celui de la soubrette, où il n'y a point de raison, à la vérité, mais beaucoup de gaieté. Melle. Devienne rend à ce rôle à peu près le même service que Fleury à celui du conciliateur. Tous les autres rôles sont faibles et communs, et le jeu des acteurs n'a pas assez d'éclat pour en couvrir les défauts. (7 *juillet* 1809.)

LES FEMMES.

On nous donnera peut-être quelque jour les *Hommes*, pour servir de pendant *aux Femmes;* et pour que les deux tableaux soient aussi peu fidèles l'un que l'autre, il faudra que ce soit une femme qui se charge de peindre les hommes. Cette rapsodie précieuse et galante que l'on joue souvent sous le titre des *Femmes*, n'est point une comédie, c'est un amphigouri de madrigaux et d'épigrammes, un réchauffé de tout le verbiage des romans et des comédies modernes sur le caractère des femmes, une galerie de vieilles peintures du manége des coquettes, des contradictions du cœur, des bizarreries du sentiment, combinées avec les mouvemens réglés de l'amour physique. L'action, si pourtant il y en a, est folle et peu décente : les détails ne sont pas plus sages.

On plaint quelquefois les auteurs anciens d'avoir existé dans une société imparfaite qui bornait la sphère de leur génie : combien de beautés leur étaient interdites par la séparation des deux sexes! combien surtout leur théâtre ne devait-il pas être sec et vide, privé de tous

les agrémens que l'imagination peut répandre sur la passion de l'amour! Ainsi s'expriment quelques littérateurs superficiels et galans. Je conviens que l'austérité du système social des Grecs et des Romains, la gravité des mœurs publiques ne permettaient pas à leurs poëtes dramatiques d'être aussi jolis, aussi brillans, aussi parés que les nôtres; mais ce qu'ils ont perdu en vain éclat, en ornemens frivoles, en tournure de fantaisie, ne l'ont-ils pas regagné avec usure du côté de la raison, du naturel et de la vérité? Que de fadeurs, que de niaiseries, que d'inutilités et d'extravagances; en un mot, quel galimatias ne leur a pas épargné la simplicité de leur manière de vivre! Selon moi, l'excès de notre civilisation et la confusion des sexes ont été plus nuisibles qu'utiles au bon goût et au vrai beau dans les arts; et nous trouverions dans les tragédies des Grecs, la même supériorité que dans leurs statues, si notre esprit était aussi clairvoyant que nos yeux, et si nous étions aussi bons juges de la beauté morale que des proportions physiques.

Dumonstier convient lui-même, dans sa préface, qu'il aimait trop les femmes pour les bien connaître : le coup d'œil n'est pas sûr, et la main s'égare quand le peintre est amoureux de son modèle; c'est dans l'âge mûr qu'on peut apprécier et peindre les femmes; il attend, dit-il, que le calme des sens laisse à la raison tout son empire, pour nous tracer un portrait fidèle de ce sexe enchanteur. Mais pourquoi donc, en attendant l'âge mûr, prétend-il nous bercer de ses rêveries? Pourquoi faire une comédie sur les femmes, quand on ne les connaît pas? Ah! si tous ceux qui ne connaissent pas les femmes avaient eu la prudence de ne rien écrire sur ce sujet, on n'aurait jamais parlé des femmes dans aucun livre : nous aurions bien moins de dissertations métaphysiques, de comédies,

d'épîtres, de satires, de bouquets, de chansons, et notre littérature n'en serait pas plus pauvre; car les auteurs de ces bagatelles, à force d'esprit et de finesse, ont rarement le sens commun.

Une jeune femme très-aimable, mais qui se trompe quelquefois, reprochait au galant Dumoustier cette inconséquence de vouloir peindre ce qu'on ne peut définir. Voici la réponse de l'auteur des *Femmes*; elle est curieuse, et s'il n'a pas réussi à peindre les femmes dans sa comédie, on peut dire qu'il s'est parfaitement peint lui-même dans sa préface : « Madame (dit-il à la jeune » femme *qui se trompe quelquefois*, mais qui cette fois- » là ne se trompait pas), madame, un peintre amou- » reux d'une coquette, veut peindre jusqu'à ses caprices: » son imagination court sans cesse après les traits fugi- » tifs de celle qu'il adore; heureux d'en saisir deux ou » trois entre mille, il les rapproche dans son ébauche : » chacun d'eux lui rappelle un plaisir ou un tourment » *plus piquant que le plaisir même*. Le pinceau rapide » *brûle et anime* la toile. Le portrait est fini : la maî- » tresse est-elle ressemblante? Non; mais il s'est occupé » d'elle. »

Assurément un pareil galimatias n'aurait jamais pu tomber dans l'esprit d'un auteur athénien; il n'y a que l'extrême perfection de la société qui puisse enfanter de pareilles niaiseries. Comment se fait-il qu'avec l'apparence de la chaleur, du sentiment et de l'élégance, on soit froid, plat et ridicule? Comment, avec tant de prétention, n'a-t-on pas même d'esprit? Y a-t-il, dans tous les romans de Melle. Scudery, et dans tous les opéras de Quinaut, rien de plus fade et de plus sot qu'*un tourment plus piquant que le plaisir même?* Comment peut-on *animer* une toile qui est *brûlée?* Pourquoi, surtout, offrir au public un portrait, en lui disant qu'il n'est pas

ressemblant? Que nous importe que M. Dumoustier se soit *occupé de sa maîtresse?* Il fallait qu'il s'occupât de nous un peu plus, et qu'il ne nous assemblât point au théâtre pour nous présenter les chimères d'un délire amoureux. Le reproche est un peu dur; mais aussi l'impertinence est un peu forte; et c'est assurément abuser de la permission que prennent les auteurs de se moquer du public, que de l'avertir formellement, dans la préface, qu'on s'est moqué de lui.

Si l'on veut considérer à quelle époque ce doucereux auteur abandonnait son âme tout entière à ces fadaises, on sera peu disposé à l'indulgence : c'est au mois d'avril 1793 qu'il fit représenter sa pièce, et probablement il la composait dans les jours de septembre.

> . . . . *Illi robur et æs triplex*
> *Circà pectus erat.* . . . .

Cet écrivain, si sucré en apparence, avait sans doute le cœur doublé de chêne ou d'airain, puisque sur les ruines de sa patrie, au milieu du sang de ses concitoyens, il avait le courage de s'occuper d'insipides galanteries, de madrigaux, de mignardises, de puérilités niaises, de plaisanteries ou indécentes, ou révolutionnaires. Il prenait bien son temps pour s'égarer dans le labyrinthe du cœur des femmes, et pour énerver son style par toutes les douceurs d'une sensibilité mielleuse, quand la société s'écroulait, quand l'humanité et la pitié expiraient dans toutes les âmes, quand il n'existait plus d'autre sentiment que la terreur! Quoi! de la galanterie, de la volupté à côté des prisons et des échafauds! Des jeux de mots et des épigrammes parmi les bourreaux et les massacres! Des scènes de boudoir pour amuser des loups et des tigres! C'est le même contraste qu'offrait la ville de Rome, quand Vitellius, vain-

queur, y fit son entrée : des festins, et des filles au milieu du sang et des cadavres ! Ce sont là les résultats de la société perfectionnée, ou, si l'on veut, du dernier degré de la corruption.

La femme aimable *qui se trompe quelquefois*, se trompe bien grossièrement, lorsqu'elle dit à l'auteur des *Femmes* qu'il aurait dû consulter Boileau ; elle ignore l'antipathie des poëtes galans pour cet illustre satirique. Boileau est une espèce d'ours aux yeux de nos petits rimeurs musqués. Dumoustier, cependant, le traite avec beaucoup d'égards ; il va même jusqu'à déclarer qu'il *se fera toujours gloire de le consulter pour le style :* c'est une formule de politesse qu'il ne faut pas prendre au pied de la lettre ; sa manière d'écrire prouve assez que ce n'est pas Boileau qu'il a consulté pour le style. Quant au fond des idées, il s'écrie plaisamment : *Que l'amour m'en préserve* ! L'amour l'a exaucé. C'est en effet un grand malheur pour un auteur de madrigaux, d'être raisonnable, énergique et vrai. Mais Dumoustier ne prend pas garde qu'il donne à Boileau un grand avantage, lorsqu'il nous le présente comme un juge impassible, comme un observateur impartial, qui *ne craignait point d'être captivé par les femmes, et qui désirait encore moins de les captiver :* c'est la situation où il faut être pour les peindre.

Boileau, dit-il, *parlait du pays et des mœurs de l'empire amoureux, d'après des mémoires sans cesse variés, souvent infidèles, et traçait, sans s'émouvoir, la carte du pèlerinage de Cythère, comme l'abbé Prevot compilait au coin de son feu l'Histoire générale des Voyages.* La manie des antithèses et d'une fausse élégance, égare ici l'auteur ; il n'y a aucune justesse dans ses jolies phrases : on n'y trouve pas même de correction ; on ne dit point le *pays de l'empire amoureux.* Boileau, dans sa *Satire*

des Femmes, n'a point prétendu parler *du pays, ni des mœurs de l'empire amoureux* : il ne parle que des travers, des ridicules et des vices des femmes. Il ne trace point *la carte du pèlerinage de Cythère*; il trace des portraits et des caractères de femmes; et il les trace, non pas d'après des *mémoires infidèles*, mais d'après les modèles que lui offrait la société. Quant aux *mémoires sans cesse variés*, je ne sais ce que cela signifie : l'abbé Prevot n'avait point vu les pays dont il parlait au coin de son feu; mais Boileau avait pu voir dans le monde les originaux qu'il s'amusait à peindre dans son cabinet.

Dumoustier conclut de tout ce verbiage, que Boileau n'a pu faire qu'une satire, et non pas un portrait des femmes, par la raison que *pour peindre le mal, il suffit de l'avoir ouï dire*; *pour peindre le bien, il faut l'avoir vu*. Qu'il est triste de voir un homme d'esprit sacrifier toujours le bon sens et la vérité à de misérables oppositions de mots! On peut peindre le bien sans l'avoir vu : Corneille a peint la clémence d'Auguste qu'il n'avait pas vue, et nos auteurs de drames et de romans ne cessent de nous peindre des vertus héroïques que personne ne voit dans la société. Je voudrais bien savoir où Dumoustier lui-même a vu une femme payer les dettes d'un amant infidèle, qui l'a abandonnée, et que le hasard lui fait retrouver quinze ans après, quand elle est veuve et mère? Où a-t-il vu des femmes de trente-cinq à quarante ans séduire un vieux ministre au premier abord, et, ce qui est peut-être plus difficile, séduire des usuriers? N'est-ce pas lui qui nous trace, au coin de son feu, la carte d'un pays imaginaire? Rien n'empêchait Boileau de voir dans la société les bonnes et les mauvaises qualités des femmes, et s'il n'a parlé que des mauvaises, c'est qu'il voulait faire une satire et non pas un panégyrique galant.

Au reste, la comédie des *Femmes* est une de ces mauvaises pièces qui sont très-bien jouées, et qui sont faites pour plaire dans le temps de mauvaises mœurs. Fleury et Melle. Contat y ont un rôle très-brillant; c'est ce qui procure à la pièce l'avantage d'être souvent représentée; car le public préfère toujours des sottises bien dites, à des traits de génie défigurés et mal rendus. Les acteurs tiennent dans leurs mains la destinée des anciennes pièces. (12 *pluviose an* 11.)

CHÉNIER.

HENRI VIII.

De toutes les pièces que Chénier a données pendant le cours de la révolution, *Henri VIII* est la moins infectée des préjugés qui ont régné à cette époque. Il paraît cependant que le but de l'ouvrage est de rendre odieux le pouvoir monarchique, en montrant les excès auxquels peut se porter un monarque : intention très-fausse; car nous avons vu des démagogues qui savaient couper des têtes tout aussi bien qu'un monarque, et pour d'aussi mauvaises raisons.

Ce Henri VIII, le héros de la pièce, fut, dans son temps, un grand théologien et un grand fou ; il se déclara le champion du saint siége contre Luther; il combattit cet hérésiarque avec toutes les armes de l'école; mais le saint siége paya mal les services de cette plume royale. Henri, dégoûté de sa femme, et amoureux d'une autre, ne trouva le souverain pontife ni assez complaisant, ni assez politique pour approuver ce caprice dans un roi si savant et si bon catholique. Pour prix de ses doctes écrits, le défenseur de la cour de Rome reçut une bonne excommunication. Que fit alors l'excommunié? Il imagina, pour se venger du pape, un moyen bizarre auquel on ne s'attendait pas; ce fut de se faire pape lui-même, persuadé qu'il savait pour cela plus de théologie qu'il n'en fallait. Le premier acte de son pontificat fut de s'emparer des biens ecclésiastiques, ce qui rendit tout à coup sa papauté un très-gros bénéfice.

M. Chénier, par l'organe de Cramer, loue ces grandes opérations de Henri :

Protecteur de la foi, zélé pour sa défense,
Mais des tyrans sacrés combattant la puissance,
Il a d'un grand exemple étonné l'univers :
Londres du Vatican ne porte plus les fers.

Cramer n'est ici, malgré la vertu qu'il affecte, qu'un vil flatteur; il ne peut pas appeler protecteur de la foi un schismatique; le pape n'était pas un tyran sacré pour s'être opposé à un divorce contraire aux lois de la religion. Quant à ce que Cramer ajoute :

Serait-il infidèle à sa première gloire ?

c'est un mauvais raisonnement; car Henri pouvait faire condamner sa seconde femme comme adultère, sans être infidèle à sa première gloire, acquise par un divorce, un schisme, une confiscation, et beaucoup de sang répandu.

Quoi qu'il en soit, il me semble que cette constitution civile du clergé, cette révolution dans le culte, toutes ces mesures pleines d'une si haute philosophie, étaient faites pour adoucir M. Chénier en faveur d'un roi dont la raison était si avancée pour son siècle. Comment a-t-il osé peindre de si noires couleurs un homme si supérieur aux préjugés et à la superstition monacale? Il a fait décapiter Anne de Boulen, qui n'était qu'une femme galante; mais aussi il a fait périr sur l'échafaud le chancelier Thomas Morus et l'évêque de Rochester (Jean Washer), deux fanatiques attachés à la religion de leurs pères : l'un compense l'autre, et un philosophe ne devait pas le traiter si durement pour avoir coupé la tête à deux ou trois catins, tandis qu'il a châtié si glorieusement une foule de dévotes, de moines et de papistes.

Cependant, sans aucun égard, sans aucun ménagement, M. Chénier a fait du fondateur de l'église anglicane le tyran le plus effronté, le plus brutal, le plus ignoble qui jamais ait paru sur la scène; et en cela, il n'a pas plus respecté les règles du théâtre, que la philosophie de Henri VIII : l'art veut que les scélérats, même que les tyrans, ne soient pas trop avilis, parce qu'alors, au lieu de terreur, ils n'inspirent que le dégoût. Quel bas coquin qu'un roi qui suborne des témoins, achète des juges, leur dicte lui-même la sentence, corrompt des accusés, et les engage à calomnier l'innocence par l'espoir de la vie! Quel misérable qu'un monarque qui étale sa turpitude, qui avoue tout platement qu'il veut faire mourir sa femme uniquement pour en épouser une autre, et qui, pendant cinq actes, se tourmente pour faire déclarer, par un tribunal, qu'il est ce qu'on ne peut jamais être publiquement sans être ridicule! On n'a jamais su bien positivement si Henri l'était;

L'était-il? ne l'était-il pas?

la chose est restée problématique, quoiqu'à mon avis très-probable. Ne voilà-t-il pas une belle action tragique, bien importante, bien illustre? une action en adultère et en inceste intentée contre une femme, par un mari à qui les témoins et les juges sont vendus! Ces infamies sont indignes de la scène.

Ce qui rend le sujet plus vicieux encore, c'est qu'à la bassesse se joint le comique; c'est que ce Henri, capable, sous d'autres rapports, de figurer dans l'histoire, n'est, à l'égard de ses femmes, qu'un fou barbare, qu'un tyran bouffon qui ressemble à la *Barbe-Bleue*. Rien n'est plus grotesque que cet original qui a si grand peur d'être trompé par ses femmes, et qui l'est presque

toujours : son étoile conjugale est si malheureuse, que les supplices et l'échafaud ne peuvent le mettre à l'abri des outrages. Les plus terribles arrêts du parlement d'Angleterre ne sont pas assez forts pour établir la sûreté du front royal. Ces idées plaisantes reviennent, pendant la pièce, à tous ceux qui savent l'histoire, et gâtent beaucoup le pathétique. Henri VIII, tel que M. Chénier le présente, n'est donc qu'un scélérat froid et méprisable, et par conséquent un pitoyable personnage de tragédie. Les autres tyrans ont du moins des intérêts, des passions qui relèvent un peu leurs crimes. Henri n'accumule tant de bassesses, que pour se débarrasser de sa femme, et un autre motif aussi vil que l'action.

Le tyran est surtout bien bafoué dans la scène avec le baron de Norris. Il avait fait la sottise de vouloir corrompre ce seigneur connu par sa fermeté et sa franchise austère, et cependant arrêté comme complice des galanteries de la reine. Norris avait feint de se rendre, et le roi enchanté avait fait assembler toute sa cour pour entendre la déposition de cet illustre prisonnier : elle devait avoir d'autant plus de poids que le témoin était plus estimé. Norris arrive dans l'assemblée; il se fait long-temps prier avant de parler. Enfin, cédant à l'impatience du roi, il proclame hautement l'innocence de la reine, et accable Henri, devant toute sa cour, des plus sanglantes invectives. Ce monarque si violent qui, dès les premiers mots, devait faire arracher cet insolent de sa présence, essuie patiemment cette bordée d'injures, et ce n'est que lorsque Norris, fatigué de ses longues déclamations, est forcé de s'arrêter, que le bon Henri s'avise de lui dire :

Les bourreaux vont punir ton mensonge odieux.

Cette scène, quoique peu naturelle et très-invraisemblable, produit beaucoup d'effet : c'est une copie de la scène de Zamore et de Gusman dans *Alzire*. Voltaire lui-même blâme ces bravades; mais il convient que le parterre les aime. Damas a déployé, dans le rôle de Norris, une vigueur et une énergie extraordinaires : il a tout écrasé par la véhémence de son débit; ce qui prouve que cet acteur, chargé des jeunes premiers, est capable des plus grands mouvemens et des rôles les plus forts.

En terminant mes réflexions sur le caractère de Henri VIII, j'observe que ce roi, accusateur et bourreau de sa femme, n'a pas l'honneur de l'invention : longtemps avant lui, Néron avait employé le même secret pour devenir veuf. Dégoûté d'Octavie et amoureux de Poppé, l'empereur romain avait employé, comme le monarque anglais, la calomnie la plus atroce, les intrigues les plus basses, et avait fini par faire assassiner la femme qui le gênait, n'ayant pu réussir à la déshonorer : ce serait encore là un mauvais sujet de tragédie.

Rien ne me paraît plus déplacé, plus choquant, et même plus niais que la manière dont Henri exprime son dépit de se voir trompé et confondu par Norris.

Je suis encor frappé de cette audace extrême;
Oublier le respect qu'on doit au diadème!
Tromper, désobéir, s'élever contre moi!
Les sujets sont toujours ennemis de leur roi.
Jusqu'à quand luttera leur insolent génie
Contre un pouvoir sacré qu'ils nomment tyrannie?
C'est de Dieu, de Dieu seul que je tiens ce pouvoir :
Commander est mon droit, servir est leur devoir.
Quoi! résister sans cesse à la main qui les mène!
Ne sentir pour leur roi que la crainte et la haine!
Des sujets. . . . .

Ces plaintes grossières sont d'autant plus ridicules,

que le même roi a dit, peu de temps auparavant, tout le contraire :

Moi-même, il faut parler avec sincérité,
Moi-même je suis las de leur facilité. (*des sujets.*)
J'ai détruit, j'ai changé le culte de l'empire,
Sans trouver une voix qui m'osât contredire :
Ce frein si respecté de la religion,
Les usages, les mœurs, l'antique opinion,
N'ont pu, contre moi seul, emporter la balance,
Et j'ai vu l'Angleterre obéir en silence.

Par où l'on voit que ce brave Henri, qu'on a jamais osé contredire, se contredit grossièrement lui-même. Au reste, ma mémoire n'est pas assez sûre pour que j'ose répondre que ces vers aient été récités sur la scène; ce que je puis assurer, c'est qu'ils sont imprimés de même que ceux-ci, dont le sens me paraît atroce dans la bouche d'un roi :

Je connais ce bon peuple et l'esprit qui l'anime;
Il brave un souverain faible et pusillanime;
Sous un maître inflexible il ne fait que ramper :
Dix rois l'ont asservi sans daigner le tromper.

Tout le monde a été surpris de voir Lafond jouer ce rôle odieux, qui lui convient si mal.

L'auteur s'est efforcé de rendre Anne de Boulen intéressante : elle inspire en effet cet intérêt d'humanité qu'on éprouve pour un être souffrant, et surtout cet intérêt d'opinion qui nous fait plaindre davantage ceux qui du sein du bonheur sont tombés dans l'infortune. Une reine que l'on conduit à l'échafaud, est nécessairement touchante, surtout quand on la suppose innocente : fût-elle même coupable de quelques faiblesses, on les oublie pour ne songer qu'à la manière cruelle dont on les lui fait expier. Ceux même qui savent qu'Anne de Boulen était fort intrigante et très-galante, qu'elle fut la

cause principale des folies de Henri VIII, et qu'elle témoigna une joie barbare en apprenant la mort de Catherine de Portugal, la première femme du roi; ceux, dis-je, qui savent tout cela, sont encore attendris du sort d'Anne de Boulen, quoiqu'à la rigueur on puisse dire qu'elle l'avait mérité.

Cette reine est une imitation de Marianne et de Monime; mais avec cette grande différence que Marianne et Monime ont un caractère, au lieu qu'Anne de Boulen n'en a point : c'est tout uniment une femme malheureuse qui n'a que sa douleur et ses larmes. Un autre défaut bien essentiel, et qui détruit presque tout le mérite de ce rôle, c'est l'assommante monotonie, c'est l'éternité des lamentations. Depuis le commencement jusqu'à la fin, Anne est une femme qu'on va mener à l'échafaud; point d'incertitude, point de vicissitude dans son sort, point de passage de la crainte à l'espérance, de l'espérance au désespoir, toujours les mêmes doléances: c'est une faute d'écolier qui ne connaît pas le cœur humain, et ne sait pas encore que rien n'est si prompt à sécher que les larmes.

Cramer est aussi une des métamorphoses de M. Chénier : d'un vil intrigant, agent des passions de Henri et de sa maîtresse, il a fait un prélat philosophe qui affiche la vertu, et ne sait presque jamais ce qu'il dit. Ce personnage, presqu'inutile, et qui n'est qu'un confident, abonde en fausses maximes et en paradoxes dangereux. Par exemple, il prétend que pardonner est

Un devoir aussi saint que celui d'être juste.

Ce fou de Henri raisonne beaucoup mieux que le docteur Cramer, lorsqu'il lui répond que la justice est la véritable clémence des rois. J'ignore ce qui a pu rendre ce personnage si recommandable aux yeux de Talma : cet

acteur a changé de rôle dans cette pièce, presqu'aussi souvent que Henri changeait de femme; il a d'abord joué le roi d'Angleterre, puis il a adopté Norris; enfin il s'est donné à Cramer, et il ne pouvait guère choisir plus mal, quoiqu'il ait assez bien joué.

Cette pièce a trois scènes assez théâtrales, savoir : les bravades de Norris, l'entrevue du roi avec Anne, et le dernier entretien de cette reine avec sa fille Elisabeth. La scène où Seymour demande la grâce de Boulen, serait aussi assez belle, si le caractère de cette jeune fille était mieux établi et plus vrai; le reste est d'un vide et d'une proxilité insupportables, un tissu de lieux-communs; le style est coulant et facile, mais lâche et terne, extrêmement verbeux et redondant; en un mot, l'ouvrage, pour le fond et pour la forme, n'est que la dégénération de l'école de Voltaire. (25 *pluviose an* 13.)

FÉNELON.

Laharpe avait du moins le mérite de la témérité et d'une sorte de hardiesse, en s'élevant contre les cloîtres lorsqu'ils subsistaient encore. Chénier ne fit pas une action virile, lorsqu'il insulta et calomnia les religieuses, au moment où la révolution les proscrivait : il faut que l'auteur de *Charles IX* et de *Fénélon* se soit toujours bien défié de ses forces, puisqu'il a constamment cherché à s'appuyer du fanatisme anarchique et des passions d'une multitude égarée : l'impiété l'a dispensé du génie; ses vers ont été soutenus par la haine de la religion et des prêtres. Quel sort pour un poëte dramatique, d'être réduit à spéculer sur les désordres de la société! Que peut-on penser d'une muse qui agiote ainsi ses succès, et qui, pour se produire avec quelqu'avantage, a besoin des malheurs publics?

Chénier décorait cependant chaque ligne de ses préfaces, du titre honorable de *citoyen*; il prétendait que chacune de ses pièces était *un acte de civisme* : mais quand il souillait la scène de ces ouvrages incendiaires, il était citoyen à peu près comme il était poëte. Déjà dans sa tragédie de *Caïus Gracchus*, il avait *attaqué directement*, comme il nous l'apprend lui-même, le parti des *modérés*, contre lesquels il n'avait pas moins de haine que Robespierre lui-même. Les *modérés*, en effet, sont les plus mortels ennemis des ambitieux, qui fondent leur fortune et leur gloire sur les fureurs démagogiques. Déjà cette tragédie, aussi insensée que son héros, avait contribué au bouleversement général, *entraîné* les *décombres*, et *aplani le terrain* sur lequel on allait élever l'édifice constitutionnel : mais il manquait encore *une morale publique*. Chénier, dans sa tragédie de *Fénélon*, se chargea de *créer cette morale?* Voilà un fondateur, un *créateur de morale* tout à fait imposant. Et qui jamais eût pu croire que depuis tant de siècles on attendait Chénier pour *créer la morale*! Quel père pour une telle fille! J'avoue que j'aurais bien plus de confiance dans le moraliste qui me prêche la douceur, l'humanité et la tolérance, s'il n'eût pas épouvanté la nation par un hommage public, rendu au plus exécrable monstre qui jamais ait déshonoré la nature humaine. Est-on digne d'être l'interprète de Fénélon, quand on a demandé des autels pour Marat?

J'ai hasardé sur la scène des choses qui n'avaient jamais été tentées, dit encore Chénier dans sa préface de *Fénélon*. Le créateur de la morale me paraît ici donner une légère atteinte à la bonne foi : avant lui Laharpe avait introduit sur la scène un curé et des religieuses; il est vrai qu'un curé ne vaut pas un archevêque, encore moins un cardinal; la soutane rouge du cardinal, la soutane bleue céleste de l'archevêque, prince du Saint-Empire, sont

d'un tout autre intérêt que la soutane et le manteau noir d'un curé de paroisse; mais au fond, le grand pas, le pas du génie était de faire paraître un ecclésiastique sur le théâtre, d'établir le lieu de la scène dans un couvent, de jouer Dieu et ses ministres, non par piété, mais par philosophie, et de renouveler les farces dévotes des confrères de la passion.

Quant à l'absurdité, à l'atrocité, je doute que la priorité appartienne à Chénier. Nous avons à l'Opéra-Comique un souterrain supérieur au cachot des religieuses de Cambrai, et pour toute espèce de mérite révolutionnaire, les *Victimes cloîtrées* l'emportent même sur Fénélon. Je ne puis donc en conscience accorder à Chénier un brevet d'invention. Sa pièce a été composée dans un temps si favorable au développement du génie, que c'est faire assez pour elle que de la placer au nombre des productions vigoureuses de ces temps fortunés. *Fénélon* a droit de figurer à côté des *Crimes de la Noblesse*, des *Dragons et les Bénédictines*, des *Vrais Sans-Culottes*, de *Marat dans son souterrain des Cordeliers*, de *l'Enfance de J.-J. Rousseau*, comédie de M. Andrieux, et d'une foule d'autres chefs-d'œuvre de poésie et d'éloquence, ensevelis aujourd'hui sous les débris des comités et du tribunal révolutionnaire; mais que la philosophie aura bientôt tirés de la poussière, si les *créateurs de la morale* retrouvent les moyens de travailler encore au bonheur de l'humanité.

Par quel hasard Fénélon a-t-il le privilége de sortir ainsi, avant le temps, de dessous les décombres anarchiques? Pourquoi ne pas ensevelir dans le même silence, les crimes de la superstition et ceux de la démagogie? Il faut oublier et les couvens et les clubs, et les attentats des prêtres et ceux des proconsuls. Mettez d'un côté dans la balance les excès d'un faux zèle, de l'autre les

horreurs du fanatisme politique, et gémissez sur les malheurs de l'espèce humaine, dont les passions corrompent ce qu'il y a de meilleur et de plus saint. Si la liberté n'en est pas moins estimable parce qu'elle a servi de prétexte à des brigands pour nous asservir, la religion n'en est pas moins respectable, moins divine, parce qu'elle a servi de masque à l'ambition de quelques intrigans. Quelle témérité de réveiller des haines si récentes, de déchirer des plaies qui saignent encore, pour le vain plaisir de faire débiter sur la scène de misérables déclamations, rebattues depuis un demi-siècle, et qui n'ont aucun mérite littéraire! Tous les honnêtes gens savent que la destruction des autels a été comme le signal de la destruction de la société, et que par la proscription des prêtres on a préludé aux massacres des citoyens. Peuvent-ils voir aujourd'hui, sans alarmes, cette mascarade de Fénélon? Peuvent-ils entendre de sang-froid des diatribes qui semblent avoir pour objet de rendre odieuse une religion dont le rétablissement est le gage de leur salut, et l'un des plus signalés bienfaits de l'auguste chef de la république? Essayer en ce moment de rallumer les flambeaux de l'impiété et de la haine sacerdotale, n'est-ce pas en quelque sorte sonner le tocsin de la guerre civile? Pourquoi serait-il permis de retracer aux yeux de la nation les forfaits religieux, tandis qu'il est défendu d'y rappeler les atrocités de l'anarchie irréligieuse, les abominations du fanatisme démocratique, dont un seul homme nous a sauvés, et qui se déborderaient encore dans nos villes et dans nos compagnes, s'il n'opposait une invincible digue à ce torrent dévastateur?

Vous nous montrez une fille qui a fait un enfant, enfermée dans un cachot au nom de Dieu et de la religion, c'est un conte apocryphe; mais combien d'outrages,

mille fois plus horribles et plus réels, faits à l'humanité et à la nature, au nom du peuple, au nom de la liberté, au nom sacré de la patrie, par les collègues de Marie-Joseph Chénier, par ses collaborateurs en morale, par ses confrères en philosophie! Quelle riche moisson de tragédies, auprès desquelles *Charles IX*, et *Fénélon* ne seraient que des billets doux et des madrigaux! Mais ne serait-il pas beaucoup plus sage de bannir de la scène tout ce qui peut réveiller l'esprit de parti? N'avons-nous pas un assez grand nombre de bonnes pièces, sans qu'il soit nécessaire d'aller déterrer ces monstruosités dramatiques dans la fange de l'anarchie? Les applaudissemens insensés qu'on a prodigués à des vers qui n'avaient d'autre mérite que de flatter une faction, prouvent assez clairement qu'il reste encore dans la masse une trop grande quantité de fermens révolutionnaires, qui pourraient s'enflammer à la première occasion favorable, et porter encore la désolation dans la société. Il y avait jadis un certain courage à déclamer contre un ordre de citoyens riches, puissans, accrédités; mais accabler des malheureux échappés presque nus au naufrage, c'est une bassesse qui semble réservée aux aboyeurs de tribunes, accoutumés à écraser ou à trahir les faibles. Le vrai courage consiste à braver les dangers et la mort même pour remplir les devoirs sacrés de la nature et de l'humanité; mais ce courage de l'honnête homme ne fut jamais donné à des brouillons, à des factieux dont l'éloquence est toujours vendue au préjugé du jour (*). (24 *frimaire an* 11.)

(*) Fénélon est la meilleure pièce de Chénier. Le poëte a mis le prélat en scène, débitant, non des principes destructeurs de la société, mais des principes de tolérance et d'humanité, puisés dans les ouvrages du *Cygne de Cambrai*. L'âcreté de la critique, m'arrache cette note. (*Note de l'Editeur.*)

FENOUILLOT DE FALBAIRE.

L'HONNÊTE CRIMINEL,

OU L'AMOUR FILIAL.

Le second titre est plus convenable que le premier, qui présente une idée fausse; car un criminel n'est jamais honnête, et le héros de la pièce n'est pas criminel. Il est d'un petit esprit de s'imaginer qu'une opposition bien tranchante rende un titre plus joli, et qu'un joli titre ajoute quelque chose au mérite d'une pièce : c'est ainsi que les éditeurs de Destouches ont cru donner un grand relief à la comédie du *Dissipateur*, en y joignant le titre de l'*Honnête Friponne*; car je n'oserais attribuer à Destouches lui-même une pareille puérilité.

L'*Honnête Criminel* est une de ces parades tragiques et philosophiques, sorties de la fabrique des réformateurs du genre humain, sous le nom de drames. La politique de ces nouveaux sages était de reléguer la vertu sur la scène, pour que les vices en fussent plus à l'aise dans le monde, et de changer les comédies en sermons, afin de pouvoir faire passer les sermons pour des comédies. Sous le rapport littéraire, ce n'est qu'un mauvais roman faiblement versifié : on y rassemble avec complaisance ce que l'amour et la nature ont de plus déchirant, l'héroïsme de la piété filiale, l'excès de la générosité, de la délicatesse et du courage; c'est un trésor de vertus et de passions qui, dans l'évangile philosophique, sont réputées des vertus. Tous les personnages sont autant de

modèles de perfection ; il n'y a pas jusqu'aux valets qui n'aient un cœur tendre, et ne soient les plus honnêtes gens du monde.

L'amant et la maîtresse ont, dans cette pièce, chacun son roman séparé. Commençons d'abord par les aventures de la dame : c'est la fille d'un petit marchand ruiné : quoiqu'elle fût catholique, un ministre protestant la reçut chez lui avec sa famille ; il fit même une quête pour elle, parmi les calvinistes, et cette quête fut très-abondante, quoique l'humanité ne fût point stimulée par le zèle religieux : cela est très-beau ; mais, par malheur, cela est bien rare, bien étrange, pour ne pas dire impossible. Ce qui est beaucoup plus ordinaire, c'est que la petite catholique devient amoureuse d'un petit protestant, nommé André, fils du ministre : cet amour ne réussit pas ; on craint, pour la foi de la jeune fille, la séduction d'un mari aimable : les amans sont contraints de se séparer, et la fille, quelque temps après, fait un très-bon mariage avec un riche négociant. La voilà madame Dorfeuil ; son mari meurt, lui laisse de grands biens, mais la prie en mourant d'épouser son cousin.

L'histoire de l'amant n'est pas si variée ni si brillante : le ministre protestant ayant violé les lois par un zèle indiscret pour sa secte, est condamné aux galères pour le reste de ses jours. Pendant qu'on le conduit à Toulon, son fils André le rencontre sur la route, et se fait galérien à la place de son père. Je ne suis pas assez savant dans la jurisprudence criminelle pour décider si cet échange est permis et praticable : dernièrement, j'entendais dire que des fripons, condamnés à une exposition publique, trouvaient avec de l'argent des hommes assez vils pour les remplacer sur l'infâme tabouret ; je n'en voulais rien croire, persuadé que la justice ne pouvait tolérer un pareil commerce : pour les mêmes raisons,

j'ai de la peine à penser que le conducteur d'une chaîne de galériens ait pu prendre sur lui de substituer le fils au père. C'est cependant sur cette belle imagination que l'auteur a bâti son drame.

La scène représente le port de Toulon, et le galérien André est le premier personnage qui se présente. On voit bien que c'est là son théâtre, mais on ne voit pas de même comment madame Dorfeuil se trouve à Toulon, puisqu'elle dit elle-même que son dessein est d'aller à la Rochelle : pour aller de Paris à la Rochelle, on ne passe pas par Toulon, à moins qu'elle n'ait fait ce détour exprès pour amener au comte d'Anplace, commandant des galères, sa maîtresse Amélie. Cette complaisance est d'autant plus croyable, que cette Amélie est l'intime amie de madame Dorfeuil, et que, pour faciliter son mariage avec le comte, elle l'a dotée du quart de son bien. Cela n'empêche pas qu'Amélie ne soit une aventurière, le comte son amant un personnage très-insipide, et que tous les deux ne soient parfaitement inutiles à la pièce.

Le galérien se tourmente beaucoup pour savoir comment il pourra faire passer de l'argent à son père et à sa mère ; et madame Dorfeuil n'est inquiète que des moyens d'arrêter un mariage avec son cousin Dolban. En parlant de ses anciens feux pour André, elle dit elle-même très-élégamment :

Ils ne sont pas éteints, et *j'en brûle* toujours.

Une veuve aussi vertueuse peut se résoudre à épouser en secondes noces un homme qu'elle n'aime pas : c'est bien assez pour elle de n'avoir pas aimé son premier mari. Cependant le cousin Dolban a grand besoin d'épouser une veuve riche ; car il est complétement ruiné par un procès. Ce Dolban est le misantrope travesti ; son humeur et ses boutades égaient quelquefois ce drame

noir et lugubre : on en rit, non pas comme d'un caractère vraiment comique, mais comme d'un personnage ridicule. La veuve qui se faisait un scrupule de se marier à ce cousin, pendant qu'elle brûle pour un autre, n'apprend pas plutôt qu'il est ruiné, qu'elle se détermine à l'épouser par grandeur d'âme : peut-être se persuade-t-elle, pour calmer sa conscience, qu'un homme ruiné n'a besoin que d'une femme riche, et non pas d'une femme qui l'aime. Mais ce sublime projet est dérangé par une visite du galérien, qui vient prier madame Dorfeuil de remettre de l'argent à son père, à la Rochelle ; ce qui amène une reconnaissance du dernier pathétique. On sent combien la délicate veuve doit être scandalisée de retrouver son amant sous le costume de galérien. On est toujours porté à croire qu'un jeune homme n'a pas été gratifié de cet habit pour ses belles actions. André proteste de son innocence, mais il refuse de raconter son histoire, et la veuve est très-piquée que son amant ait un secret pour elle ; sa curiosité est presque aussi vive que son amour : n'y pouvant plus tenir, elle se fait amener une seconde fois le discret galérien, et lui déclare qu'elle va mourir à ses yeux, s'il s'obstine à garder le silence. La taciturnité d'André est ébranlée par cette menace ; il se dispose à parler, et l'espoir de savoir un secret est assez puissant pour rappeler madame Dorfeuil à la vie. Les médecins pourraient faire usage de cette recette ; et peut-être, en piquant à propos la curiosité d'une femme dont les nerfs sont affaiblis, parviendraient-ils à la ranimer plus efficacement qu'avec le fluide galvanique. Le père arrive à point nommé pour prévenir l'indiscrétion de son fils : il révèle lui-même l'héroïque dévouement d'André, et déclare qu'il vient le relever de son poste de galérien. Le père et le fils se disputent quelque temps la chaîne, et ce combat pourrait

être touchant, s'il avait le sens commun. Le commandant des galères en est si ému, qu'il termine le différend en les délivrant tous les deux.

Tel est ce drame qui, à force d'être tragique, devient presque comique : les lamentations monotones et prolongées ennuient plus qu'elles ne touchent ; le cœur oppressé et fatigué rejette cet amas d'incidens aussi lugubres qu'incroyables ; et le ridicule est l'effet naturel de l'abus du pathétique. Parmi les sentences de vertu et d'humanité que fournissait un sujet de cette nature, l'auteur a semé beaucoup de maximes de tolérance : quoiqu'il nous présente le ministre protestant comme zélé pour son parti, puisque son attachement à sa religion l'a fait condamner aux galères, il le fait parler en philosophe, persuadé que toutes les façons d'adorer Dieu sont également bonnes, et que le plus sûr est toujours de s'en tenir à celle de son pays ; il ne fait pas attention que c'est prononcer la condamnation de tous les novateurs, de tous les sectaires qui abandonnent le culte de leurs aïeux, et s'entêtent de vaines opinions, au point de braver les lois, et de s'armer contre leur patrie. S'il est vrai que tous les cultes soient également agréables à l'Etre suprême, peut-on convenir qu'il y ait des fous qui se révoltent contre l'autorité civile, et s'exposent aux galères, comme ce ministre protestant, pour maintenir une nouvelle mode d'adorer Dieu ? (20 *vendémiaire an* 11.)

MONVEL.

LE LOVELACE FRANÇAIS.

Ce drame, enfant de la licence et de l'anarchie révolutionnaire, blesse toutes les lois de la société et toutes les convenances du théâtre. S'il paraissait aujourd'hui pour la première fois sur la scène, il serait indubitablement sifflé. Représenté dans un temps où tout sentiment de délicatesse et de bienséance paraissait éteint dans les cœurs, il n'eut alors même qu'un succès médiocre. J'ignore à quelles intrigues il doit l'avantage de revoir le jour; mais je suis surpris qu'on ait imprudemment choisi pour le reproduire l'époque où l'on sent plus vivement les dangers de l'esprit dans lequel il a été composé.

Ce libelle diffamatoire ne trouve pas même son excuse dans le coupable plaisir que donne ordinairement la satire : ce triste bâtard de Thalie ne fait ni rire ni pleurer; l'ennui, le dégoût et l'horreur, voilà l'unique effet d'un pareil spectacle. Il n'est que trop évident que dans la personne de Richelieu on a voulu immoler à la *haine* toute cette classe d'hommes aux premiers rangs de la société; on a prétendu nous montrer tous les grands comme autant de scélérats qui se jouaient de l'espèce humaine. Par une suite de la même intention, les héroïnes de la pièce, les victimes de la scélératesse d'un grand seigneur, ont été choisies dans le petit peuple, et spécialement dans le domaine que les *niveleurs* avaient choisi, et dont ils s'étaient fait une patrie particulière, dans le faubourg Saint-Antoine : c'est d'une tapissière du faubourg Saint-

Antoine qu'on a fait une princesse tragique; on a érigé madame Michelin en Ariane abandonnée. Si cela n'était pas excessivement odieux, cela serait fort ridicule; mais on se rappelle toujours avec effroi que nous sommes entourés d'une espèce de philosophes coupe-jarrets, qui enseignent que les hommes qui n'ont rien et veulent avoir quelque chose, sont les seuls honnêtes gens, les seuls qui constituent la nation.

Nous avons *l'Homme à Bonnes Fortunes* du comédien Baron; *le Séducteur* du marquis de Bièvre; et le *Lovelace Français* de M. Monvel. Le comédien a peint un fat, le marquis un roué, et le citoyen un scélérat digne de la roue. Baron s'est copié lui-même dans le portrait du fat; de Bièvre a trouvé à la cour le modèle de son roué; je laisse à deviner où Monvel a pris son original.

Nous avons, il est vrai, entendu raconter quelques gentillesses des proconsuls révolutionnaires, qui ressemblent assez à celles qu'on attribue à Richelieu : on nous a dit, par exemple, que ces *tyrans-citoyens* trouvaient plaisant d'abuser des filles et des femmes pendant qu'ils envoyaient les pères et les maris à la guillotine; la recette leur paraissait merveilleuse pour écarter des fâcheux et des jaloux; mais jamais avant la révolution il n'a existé en France, ni à la ville ni à la cour, un monstre tel que celui auquel on donne le nom de Richelieu. Le Lovelace même de Richardson n'est pas à beaucoup près de cette force; l'amant de Clarisse est un homme honnête et délicat en comparaison du séducteur de madame Michelin. L'imagination vive et brillante de M. Monvel pouvait seule créer le caractère profond de ce héros du faubourg Saint-Antoine : c'est le beau idéal.

L'auteur n'a point connu le duc de Richelieu; il n'a point connu le bon ton ni la bonne compagnie. Cela n'est

pas étonnant ; mais qu'il ait osé, malgré cette ignorance, salir de ses misérables inventions la mémoire du duc de Richelieu, prostituer le nom du plus aimable et du plus poli des courtisans, à des platitudes de laquais, et nous offrir, au lieu du modèle de la galanterie française, un garçon perruquier en bonne fortune, c'est ce qui paraît presque incroyable. On ne prétend pas excuser les torts de Richelieu, ni le présenter comme un modèle de bonnes mœurs : il paya plus qu'aucun autre le tribut à la corruption de son siècle; mais jamais la cruauté, la bassesse, la perfidie, l'ignoble et odieuse hypocrisie ne souillèrent ses plaisirs. Pour séduire, il n'eut jamais besoin du crime : l'étourderie des folles qui se jetèrent à sa tête, demande grâce en quelque sorte pour ses expéditions galantes. Si les femmes n'allaient elles-mêmes au-devant de la séduction, il n'y aurait point de séducteurs. Le caractère léger de Richelieu ne lui permettait pas de mettre de grandes combinaisons dans ses intrigues; il ne se donnait pas même la peine de déguiser son humeur volage, et n'a jamais trompé que les étourdies qui ont absolument voulu l'être.

Un courtisan, que les plus aimables femmes de la capitale se disputaient à l'envi, n'avait pas le temps d'aller rôder dans les églises du faubourg Saint-Antoine, pour y chercher des bonnes fortunes; il n'était pas réduit à mettre en œuvre la violence et la barbarie pour obtenir les faveurs d'une petite marchande de meubles; et jamais il ne lui serait venu dans l'esprit de se déguiser en valet de chambre, pour aller filer le parfait amour dans la boutique d'un tapissier. L'aventure de madame Michelin est peut-être le plus mauvais roman qu'ait jamais fait Monvel. Toutes les circonstances en sont aussi plates qu'absurdes. Il est vrai que la renommée, qui ment si souvent, a publié qu'une marchande du faubourg avait

été assez sotte pour aimer sérieusement le duc, et que le hasard lui ayant fait découvrir une rivale, la jalousie et la rage l'avaient conduite au tombeau; punition déplorable, mais juste de sa folie, et de l'oubli de tous ses devoirs. Le duc a sans doute oublié lui-même les principes de la morale, lorsqu'il a profité de l'extravagance de cette bourgeoise; il devait la rappeler à la raison, la ramener à son mari; mais si on est scélérat pour ne pas pousser jusqu'à ce point la piété et la vertu, la société est donc remplie de scélérats; car telle est malheureusement la légèreté de notre ton et de nos mœurs, que l'espièglerie du courtisan est regardée dans le monde comme un joyeux exploit consacré par la mode, envié de tous les hommes, applaudi par toutes les femmes; une aventure, en un mot, dont on peut faire un conte badin, et qu'il est ridicule de travestir en tragédie lugubre et atroce.

Supposer que Richelieu fait corrompre, par son valet de chambre, tous les fiacres d'une place, pour lui amener de force, dans sa petite maison, la triste et désolée Michelin; imaginer que le duc voyant cette femme désespérée et mourante, la laisse entre les mains de son secrétaire, pour aller à une fête que le régent donne à Saint-Cloud, et nous présenter une heure après ce même Richelieu qui, déguisé en valet de chambre, vient souper chez le tapissier Michelin, quoiqu'il n'ait pas l'espérance d'y voir sa femme, c'est abuser étrangement du droit que s'attribuent les auteurs dramatiques de n'avoir pas le sens commun; il semble que l'absurdité et la méchanceté se soient réunies pour faire les frais de ces malheureuses inventions. Ce drame est aussi mal construit qu'il est odieux; et quand ce ne serait pas une horrible calomnie, ce serait toujours une mauvaise pièce.

L'auteur a voulu opposer aux vices d'un grand sei-

gneur, la vertu d'un citoyen obscur dans la personne d'Armand, secrétaire de Richelieu. C'est Monvel lui-même qui le joue assez médiocrement, contre son ordinaire; sans doute parce qu'il est difficile, même au talent, de faire ressortir un caractère mal conçu, et qui n'est pas dans la nature. Cet Armand, si grand ami des mœurs, doit la place qu'il occupe à la protection de Voltaire, poëte assurément très-peu moral.

Comment un homme d'une vertu si rigide accepte-t-il une place de confiance chez un roué? Comment ce prétendu philosophe viole-t-il les lois de la probité et de l'honneur, en diffamant, dans les boutiques du faubourg Saint-Antoine, l'homme dont il mange le pain? Comment le jeune duc supporte-t-il les réprimandes et les sarcasmes d'un fâcheux pédant, qui se croit un homme d'importance, parce qu'il fait quelquefois l'insolent vis-à-vis de son maître? Le Lovelace anglais n'était pas si patient, et il n'eût pas manqué de chasser ce censeur impertinent, après lui avoir coupé les oreilles. Ce petit protégé de Voltaire, qui joue l'*Indépendant*, répond fièrement à quelqu'un qui lui reproche sa basse ingratitude envers son maître : *Je n'ai point de maître* : ce mot soi-disant sublime n'a pas fait fortune; quelques amis l'ont applaudi; mais il a été hué par le public. Le faible mortel, qui prétend n'avoir point de maître, obéit lui-même au plus sot de tous les maîtres, qui est l'orgueil. Les continuelles moralités de ce fastidieux docteur; beaucoup de trivialités domestiques et de détails de ménage qu'il est impertinent de mettre sur la scène; des valets qui parlent politique à leur maître; un maître qui a les manières et la grossièreté des valets, et qui confond sans cesse l'impertinence de la fatuité avec l'incivilité d'une mauvaise éducation; les jérémiades soporifiques d'une femme infidèle à son mari, qui peut

sans scandale rentrer dans la route de l'honneur, et qui s'obstine à faire un étalage tragique de sa ridicule passion; une autre bourgeoise, qui se jette effrontément à la tête du duc, qui avale les plus mortifiantes avanies, et fait encore la mijaurée et la précieuse, voilà le fond de ce drame, qui déshonore la scène française et même la nation.

L'auteur n'a pas voulu laisser aux Anglais l'avantage d'avoir fourni à Richardson l'idée du plus horrible scélérat qui jamais ait existé; il a cru faire une œuvre patriotique en nous montrant un Français plus scélérat encore : et quel est le Français qu'il a choisi pour l'objet de ses dégoûtantes satires? Le guerrier qui contribua le plus au gain de la bataille de Fontenoi, le héros de Hanovre, le vainqueur de Mahon; un des généraux les plus heureux du siècle, l'un de ceux qui a le plus humilié l'Angleterre, un descendant de ce grand ministre qui écrasa l'orgueil de l'Autriche. Tout bon Français devait respecter les écarts de sa jeunesse, pour ne voir que ses services et ses triomphes : ses faiblesses, couvertes des lauriers de la victoire, devaient être sacrées pour un vrai citoyen; et un adorateur de Voltaire devait épargner l'homme dont Voltaire fut l'ami, et qu'il n'a cessé de combler d'éloges. (14 *nivose an* 9.)

FRANÇOIS DE NEUFCHATEAU.

PAMÉLA,

OU LA VERTU RÉCOMPENSÉE.

Le plus grand mérite de ce drame est d'avoir fait emprisonner l'auteur et toute la comédie en masse ; je cherche en vain la cause de cette persécution : assurément l'ouvrage était digne de trouver grâce aux yeux des fanatiques révolutionnaires ; il respire l'anarchie et l'irréligion ; mais peut-être les habits dorés de milord Bonfil et de milord Arthur auront-ils blessé les yeux des sans-culottes ; peut-être ces titres honorifiques, ces noms de *lord* et de *pair* auront-ils effarouché les oreilles des patriotes purs ; et puis il y a des propositions d'une morale relâchée, qui devaient paraître alors très-mal sonnantes et sentant l'hérésie :

> La solitude est douce à qui hait les méchans.

On sait qu'on fermait alors les barrières, et qu'on regardait comme suspects ceux qui voulaient quitter Paris pour fuir les méchans.

> Souvenons-nous d'aimer, oublions de punir.

La maxime est fausse en morale comme en politique, et très-nuisible au bonheur de la société ; mais les bour-

reaux de ce temps-là, qui assassinaient et ne punissaient pas, ont dû surtout la trouver détestable.

Avec fureur on nuit, avec tiédeur on sert.

Le vers est sec et dur, mais vrai; et l'on sent combien il a dû déplaire, dans un temps où c'était un crime de s'attendrir sur le sort des innocentes victimes de la révolution.

François de Neufchâteau est du nombre de ces honnêtes gens qui ont l'esprit faux et la vue courte, et que leur caractère dispose au fanatisme philosophique; c'est un homme tout philosophe depuis les pieds jusqu'à la tête. Ces niaiseries, qui seraient ridicules si elles n'étaient affreuses dans leurs effets, lui paraissent le dernier effort de la raison, et même de la vertu; c'est pour lui une espèce d'évangile que ce code d'inepties et de sottises, qui suppose, dans les écrivains de bonne foi, une parfaite ignorance des hommes et de la société, et, dans les autres, le dernier excès de l'imposture et de la perversité. J'aime à croire que François de Neufchâteau a le cœur droit et les intentions pures : mais ses lumières sont étrangement bornées, si même après l'expérience il voit encore autre chose dans ce qu'il appelle *philosophie*, que le plus horrible fléau de l'humanité. Malheureusement il a peu cultivé sa raison dans ses premières années. Rimeur très-précoce, il fit des vers à l'âge où les autres enfans apprennent encore à lire : son talent parut alors une espèce de miracle; mais il a vérifié le proverbe qui dit qu'*un prodige à quinze ans est un homme très-médiocre à trente.*

Je suis étonné que son respect pour Voltaire lui ait permis de refaire la *Nanine* de ce grand homme : le sacrilége n'a pas été heureux ; *Nanine*, pour l'intérêt et le style,

est très-supérieure à *Paméla*, pièce froide et languissante : ce qui me surprend le plus, c'est qu'on ait pu songer à composer ou à faire représenter une comédie dans un temps où la France n'était qu'un vaste théâtre ensanglanté par les tragédies les plus atroces : il fallait être bien enragé, bien possédé du démon poétique, pour songer à des plaisanteries et à des scènes comiques, quand tous les honnêtes gens versaient des larmes amères : François de Neufchâteau aurait pu se dispenser de prêcher alors au théâtre l'égalité et l'irréligion ; car le plus ignorant des septembriseurs en savait plus que lui sur ces matières importantes.

Fleury a joué le rôle de Bonfil avec cet aplomb, cette noble simplicité et cette rare intelligence qu'on lui connaît. Il a bien saisi le caractère ; son accent est naturel et vrai : jamais il ne se bat les flancs pour paraître sensible. Le petit rôle de Longman est relevé par la finesse de Dazincourt, toujours excellent dans ces personnages de vieux domestiques honnêtes qu'il sait rendre plaisans : cet acteur a le grand secret d'être comique sans être trivial et bouffon. On retrouve l'aimable aisance et l'enjouement de Melle. Devienne jusque dans le rôle ingrat et insignifiant de la gouvernante. Il ne faut pas reprocher à Melle. Gros d'avoir été froide et faible dans celui de milady Daure ; il faut reprocher à l'auteur d'avoir placé dans sa pièce un si mauvais rôle. C'est dans le personnage d'Andrews que François de Neufchâteau a jeté tout son bavardage philosophique, et il est bien entre les mains de Molé ; on sait avec quel rare talent ce grand comédien débite des tirades, et avec quel art il fait valoir les vers les plus médiocres. Milord Bonfil demande avec raison à Andrews pourquoi, après avoir combattu pour la religion catholique, après avoir tout sacrifié à

cette religion, il a élevé sa fille dans le culte des protestans. Andrews répond que l'âge et l'expérience l'ont rendu philosophe tolérant, ou plutôt indifférent à toutes les religions. Il a lu les écrits des esprits forts :

Ces courageux esprits, bravant Genève et Rome,
Ont enfin démasqué le fanatisme affreux;
Et quiconque sait lire est éclairé par eux.

Belles lumières que celles qui tendent à détruire toute religion!

Il n'est plus d'ignorant que celui qui veut l'être.

Le plus ignorant et le plus insensé de tous les hommes est celui qui prend pour de la science les sophismes d'un esprit faux.

L'erreur avait fondé la puissance du prêtre.
. . . .
Et qu'importe qu'on soit protestant ou papiste?
Ce n'est pas dans les mots que la vertu consiste.

Et qu'importe qu'on soit juif, mahométan, idolâtre, athée? Charmante doctrine à prêcher à des catholiques!

Pour la morale, au fond, votre culte est le mien;
Cette morale est tout, et le dogme n'est rien.

Voilà ce qui s'appelle s'expliquer clairement. Ainsi la religion n'est rien; car il n'y a point de religion sans dogmes : l'existence de Dieu et l'immortalité de l'âme sont aussi des dogmes, et par conséquent ne sont rien. Vous avez vu, monsieur Neufchâteau, ce que c'est que la morale des gens sans religion : les dogmes sont la sanction de la morale; sans dogmes la morale est aussi nulle que l'étaient les lois sous l'anarchie des comités et du directoire. Poëte extravagant! avant de prêcher

cette doctrine incendiaire, étudiez les hommes, consultez l'histoire, instruisez-vous : je ne puis vous croire méchant ; l'ignorance et la folie peuvent seules vous excuser. Vous parlez de fanatisme, et vous ne savez pas que les fanatiques sont ceux qui attaquent le culte établi, et non pas ceux qui le défendent. Si vous cherchez de bonne foi la lumière, méditez cette phrase, dont le développement demanderait un volume ; lisez ce que dit Bossuet sur les troubles de l'Angleterre, et si vous êtes en état de l'entendre, peut-être frémirez-vous de l'énorme distance qui vous sépare d'un vrai philosophe. (2 *pluviose an* 10.)

FIN DU TROISIÈME VOLUME.

TABLE
DES MATIÈRES
DU TROISIÈME VOLUME.

THÉATRE FRANÇAIS.

FIN DE LA TABLE DU TROISIÈME VOLUME.

